

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
на тему:

Живопись в творчестве Ш. Бодлера: «Салоны» и «Цветы зла»

основная образовательная программа магистратуры по направлению
подготовки 45.04.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса
Образовательной программы
«Литература и культура народов зарубежных стран»
(Исследования культуры Франции)
очной формы обучения
Герасименок Яна Геннадьевна

Научный руководитель:
д.ф.н., проф. Алташина В.Д.

Рецензент:
к.ф.н. Абдуллина М.Р.

Санкт-Петербург
2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. «САЛОНЫ» Ш. БОДЛЕРА В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА.....	12
1.1. Феномен «Салона во французской культуре: художественная выставка и критический обзор.....	12
1.2. «Салоны» Ш. Бодлера как образец художественной критики.....	18
1.2.1. Структура и жанровые особенности «Салонов».....	19
1.2.2. Стил «Салонов». Творческая манера Ш. Бодлера.....	25
1.2.3. Эстетические взгляды на искусство Ш. Бодлера, отраженные в художественной критике.....	29
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	34
ГЛАВА 2 ОБРАЗ ХУДОЖНИКА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ПОЭЗИИ И КРИТИКЕ Ш. БОДЛЕРА	35
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	45
ГЛАВА 3 ЭКФРАСИС В ПОЭЗИИ И КРИТИКЕ Ш. БОДЛЕРА.....	46
3.1. Экфрасис в поэзии Ш. Бодлера.....	46
3.2. Экфрасис в художественной критике Ш. Бодлера.....	61
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3.....	68
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	69
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	74
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	81

ВВЕДЕНИЕ

Живопись и литература, виды искусства, различные по своей природе, по способу раскрытия художественного образа, на протяжении всей истории культуры находились в тесной взаимосвязи. Дискуссии об их сущности и соотношении велись уже в античности. Филострат Старший в «Картинах» указывал на близость творческих методов поэта и художника,¹ а древнегреческий поэт Симонид Кеосский называл поэзию «говорящей живописью». В эпоху Возрождения, ознаменовавшуюся особым расцветом изобразительных искусств, был написан трактат Леонардо да Винчи «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором», в котором художник отстаивал высокое место живописи в ряду свободных искусств и наук и в то же время анализировал специфику различных видов искусств.² В XVIII веке Г.Э. Лессинг в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», напротив, «защищал» поэзию и разделял сферу возможностей обоих искусств. В эпоху романтизма начинается новый этап понимания и осмысления связей между разными видами искусств. Для романтиков было характерно представление о творчестве, в основе которого лежала идея синтеза искусств и универсализма «эстетической вселенной». Этот универсализм принимал вид «идеального художественного произведения как интегрального единства всех качеств, присущих специфическим видам искусства».³ Теория синтеза искусств получила свое развитие в творчестве немецких романтиков (Новалис, Ф. Шлегеля, Л. Тика, Э.Т.А. Гофмана); в середине XIX века Р. Вагнер развивал в своем музыкальном творчестве концепцию синтетического искусства (Gesamtkunstwerk), воплощением которого для композитора была музыкальная

¹ Во введении к «Картинам» Филострат Старший писал: «...оба они, и поэт и художник, в одинаковой мере стремятся передать нам дела и образы славных героев», см. Филострат (Старший и Младший). Картины. Каллистрат. Статуи. – Л., 1936. – С.21.

² Так, в частности, Леонардо да Винчи писал, что «живопись представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, чем слова или буквы, но буквы представляют слова с большей истинностью, чем живопись».

³ Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С. 24.

драма. В 1860-е годы поэты французского объединения «Парнас» воплотили в своем творчестве представление о родстве словесного и пластического искусства, а поэтическое творчество лидера «парнасцев» Теофиля Готье называли «словесной живописью». Романтические идеи, трансформировавшись, нашли отражение в эстетике и философии символизма. Однако в символизме идея синтеза искусств была направлена, прежде всего, «на выявление особого, глубинного пласта самого художественного явления <...> когда цели одного вида искусства воплощаются средствами другого вида искусства <...> само слово синтезирует различные виды искусств».¹ Воплощением соединения изобразительного и словесного начал, цвета и звука, в поэзии символистов является сонет Артюра Рембо «Гласные», в котором поэт дает определение звукам через цветовые и иные ассоциации. Одним из предшественников символизма, одновременно испытавшим на себе влияние романтизма, является Шарль Бодлер.

Имя Шарля Бодлера (1821–1867) прочно вплетено в историю французской культуры XIX века. «Проклятый поэт», прославившийся, в первую очередь, поэтическим сборником «Цветы зла», он был также выдающимся журналистом и критиком, занявшим важное место во французской периодике 1840-1860-х годов; уже к концу XX века Бодлер считался идеальным образцом писателя, занимавшегося художественной критикой.² Как выдающийся критик (музыкальный, художественный, литературный), Бодлер открыл для французского читателя творчество Э. А. По, познакомил соотечественников с музыкой Р. Вагнера и прославил живопись Э. Делакруа. Идея синтеза искусств была близка Бодлеру и выражена, в частности, в его знаменитом программном сонете «Соответствия» («Les Correspondances»). В своем понимании единства запахов, цветов и звуков Бодлер следовал эстетическим воззрениям Гофмана и

¹ Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – С. 25.

² Labbé M. Lectures de la critique d'art de Baudelaire de 1846 nos jour // L'Œil de Baudelaire. – Paris: Musée de la vie romantique, 2017. – P.169.

Вагнера и писал: «Один из признаков духовного состояния нашего века заключается, кстати говоря, именно в том, что разные виды искусства тяготеют если не к взаимной подмене, то хотя бы к готовности черпать друг у друга свежие силы».¹

Сама жизнь Бодлера была тесно связана с искусством, в первую очередь, изобразительным, и его обращение к художественной критике, с которой он дебютировал в печати, было предопределено множеством факторов. Живопись сопровождала его с детства: отец поэта Франсуа Бодлер часто брал сына в музеи и рано привил мальчику любовь к пластическим видам искусства. Бодлер, по воспоминаниям современников, сам брался за кисть, и по замечанию карикатуриста Оноре Домье, из него мог бы получиться великий живописец.² Бодлер был дружен со многими выдающимися художниками. Среди них Эжен Делакруа, живописью и личностью которого Бодлер восхищался и которого считал величайшим художником своего времени. Также Бодлер тесно общался с Гюставом Курбе, который написал портрет поэта и изобразил его на картине «Мастерская художника». Известна дружба Бодлера с Эдуардом Мане, запечатлевшим на одной из картин его возлюбленную Жанну Дюваль. Однако внимание Бодлера к изобразительному искусству обусловлено не только личной заинтересованностью и близким этому искусству мироощущением, но и культурным фоном эпохи. На середину XIX века приходится широкий размах выставочной деятельности во Франции, в это время происходит борьба различных школ и направлений (романтизма, реализма, зарождавшихся импрессионизма и символизма), что обусловило интерес к живописи многих писателей, среди которых был и Бодлер. В это же время период расцвета переживает и художественная критика, происходят особенно тесные взаимоотношения между художниками, критиками и писателями.

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. – М.: Искусство, 1986. – С. 255.

² Castex P.-G. La critique d'art en France aux XIX-e siècle. Baudalaire. – Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1959. – P. 23.

В настоящей работе будет рассмотрено осмысление Бодлером живописи через словесное творчество на материале его художественной критики и поэзии. Художественная критика как искусство анализа произведений изобразительного искусства напрямую влияла на понимание живописи публикой и ее отношение к художникам. Критика знакомила читателей с произведениями еще неизвестных художников и теоретически осмысляла живописное творчество, используя арсенал словесного искусства. Обращаясь к живописи в своих критических работах, Бодлер привносит этот вид искусства и в свою поэзию на уровне тем, образов, мотивов, упоминаний.

Художественной критике Бодлера посвящено меньше работ, чем его поэзии, однако этот аспект творчества также привлекал внимание исследователей еще при жизни Бодлера. Поэтапное описание сменяющих друг друга интерпретаций художественной критики Бодлера представлено в статье М. Лаббе.¹ Среди исследователей, изучавших этот аспект творчества Бодлера, можно выделить И. Бонфуа², Ж.-П. Гиллерма,³ П.Ж. Кастекса⁴, К. Пишуа⁵ А. Феррана.⁶ С 1959 по 1991 года в Швейцарии ежегодно издавалась серия «*Études Baudelairiennes*», с 1997 года публикуется серия «*L'Année Baudelaire*» под редакцией Клода Пишуа – представителя культурно-исторической школы литературоведения. В обеих сериях, внесших большой вклад в развитие зарубежного бодлероведения, рассматривается широкий комплекс аспектов, тем и проблем, связанных с личностью и творчеством Бодлера, в том числе с его художественной критикой.

Одной из первых работ в отечественном литературоведении, посвященных критической деятельности Бодлера, является диссертация О.В. Тимашевой «Бодлер-критик» (1973), в которой составлена периодизация критической

¹ Labbé M. Lectures de la critique d'art de Baudelaire de 1846 nos jour. – p. 169-173.

² Bonnefoy Y. Baudelaire contre Rubens // Le Nuage rouge, Mercure de France, – Paris, 1977.

³ Guillerme J.-P. L'emprise de traditions critiques dans les Salons de Charles Baudelaire, – L'Année Baudelaire №3, Baudelaire et quelques artistes : affinités et résistances, 1997. – P. 67-82.

⁴ Castex P.-G. Baudelaire critique d'art : étude et album. – Paris, SEDES, 1969.

⁵ Pichois C. Les années Baudelaire (avec R. Kopp.) – Neuchâtel, 1969.

⁶ Ferran A. Le «Salon de 1845» de Charles Baudelaire. – Toulouse: Éditions de l'Archer, 1933.

деятельности Бодлера и проанализированы его музыкальная, художественная и литературная критика.

Также критическому наследию Бодлера посвящен раздел в работе В.С. Турчина «Из истории западноевропейской критики», в которой автор прослеживает путь Бодлера как критика и выделяет особенности его творческой манеры и основные идеи его критических статей.

Отдельного внимания заслуживает работа Н.В. Тишуниной «Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа». В ней автор рассматривает символистскую образность сквозь призму взаимодействия различных видов искусств: живописи, литературы, музыки, архитектуры. В качестве материала для исследования использованы произведения представителей французского, английского, скандинавского направления в символизме, в том числе и Бодлера, являвшегося предтечей символизма. Указывается на мифопоэтизм мышления Бодлера, связь с романтической традицией и его собственной переработкой идеи синтеза искусств.

Критическое наследие Бодлера комплексно исследуется в диссертации Т.Ю. Солодовниковой (Яковлевой) «Шарль Бодлер и становление литературно-художественной журналистики Франции XIX века». Его творчество рассматривается в контексте развития публицистики во Франции XIX века, последовательно анализируются музыкальная, литературная, художественная критика Бодлера. В главе о художественной критике исследуются причины возникновения художественной критики как самостоятельного раздела журналистики, а также указываются аспекты понимания Бодлером искусства.

Актуальность данной работы определяется интересом современного литературоведения к проблеме взаимодействия различных видов искусств, а также необходимостью выявления взаимосвязи критического и поэтического творчества Бодлера с точки зрения их отношения к живописи. **Научная новизна** работы определяется отсутствием обобщающих исследований,

касающихся проблемы взаимодействия живописи в поэтическом и критическом творчестве Ш. Бодлера.

При написании работы была поставлена следующая **цель**: выявить специфику присутствия живописи в творчестве Ш. Бодлера на примере его художественной критики и поэзии. Для достижения цели необходимо было решить следующие **задачи**:

- разграничить понятия «салона» как художественной выставки и как произведения художественной критики, а также проследить историю возникновения и развития «Салонов» во французской культуре;

- рассмотреть, какое место занимали «Салоны» как произведения художественной критики на фоне литературно-критической ситуации во Франции середины XIX века;

- проанализировать «Салоны» Ш. Бодлера и выделить их особенности на уровне формы (структура, стиль) и содержания (основные темы, художники, эстетические идеи, разработанные в художественной критике, их связь с искусством живописи);

- проанализировать формирование образа художника как творческой личности в критике Бодлера на примере художника Э. Делакруа;

- проанализировать в художественной критике и поэзии Ш. Бодлера сущность, типы и функции экфрасиса как одного из основных приемов трансформации живописного изображения в литературный текст.

Объектом исследования является художественная критика и поэзия Шарля Бодлера, в которых находит отражение живопись как отдельный вид искусства. **Предметом** исследования является специфика осмысления живописи в критических и поэтических произведениях Ш. Бодлера. Это осмысление осуществляется на уровне темы, образов, мотивов, присутствия экфрасиса, а также аналитического описания живописных произведений.

Материалом исследования послужили «Салоны» 1845, 1846 и 1859 годов и сборник «Цветы зла». Помимо этого, в качестве дополнительных источников были использованы другие критические работы Бодлера: «Музей классики в галереях Базар Бон-Нуviel» (1846), «Всемирная выставка 1855 года – Изобразительное искусство» (1855), «О некоторых французских карикатуристах» (1857), «О некоторых зарубежных карикатуристах» (1857), «Творчество и жизнь Эжена Делакруа» (1863), а также книга «Мое обнаженное сердце» и некоторые произведения из сборника «Обломки» («Les Épaves»).

Положения, выносимые на защиту:

1. И в критическом, и в поэтическом творчестве Ш. Бодлера прослеживается взаимодействие словесного искусства и живописи. Это взаимодействие обусловлено не только жанровыми особенностями художественной критики и «Салонов», но и глубоким интересом Бодлера к теме творчества, в частности изобразительного.
2. Парижские салоны стали площадкой для творчества многих художников, но они также породили специфические произведения художественной критики – «салоны», представляющие собой критические обзоры выставок.
3. «Салоны» Ш. Бодлера, с одной стороны, следуют традициям написания критических обзоров, с другой стороны, отличаются новаторством в области стиля и идейного содержания.
4. Художественная критика и поэтическое творчество Бодлера находятся в тесной взаимосвязи. В «Салонах», опираясь на анализ живописных текстов, Бодлер формулирует и развивает различные эстетические теории, которые находят отражение и в его поэтической деятельности.
5. Бодлер создает в поэзии и художественной критике образ современного художника, идеальной творческой личности, который обладает чертами романтического героя и одновременно героя современности.

Воплощением этого образа стал представитель романтической живописи художник Эжен Делакруа, а также отчасти Константен Гис.

6. Экфрасис, широко представленный и в художественной критике, и в поэзии Бодлера, является многофункциональным средством и содержит описание не только существующих картин, но и произведений живописи, созданных в воображении поэта.

Методология исследования объединяет культурно-исторический и структурно-семантический метод в рамках метода интермедиального анализа, который ставит своей целью выявление способов взаимодействия различных видов искусств в условиях их смыслового пересечения. В диссертации использованы работы отечественных и зарубежных исследователей в области художественной критики, синтеза искусств, интермедиального анализа, теории экфрасиса, а также труды, посвященные творчеству Ш. Бодлера.

Теоретико-методологической базой работы послужили исследования 1) в области истории художественной критики (В.И. Баранов, С.Н. Зенкин, М.С. Каган, Н.Н. Калитина, С.Ф. Кудрикова В.С. Турчин); 2) посвященные творчеству Ш. Бодлера (П.Г. Антокольский, Н.И. Балашов, Г.К. Косиков, М. Л. Нольман, Т.В. Соколова, О.В. Тимашева, А. Труайя, Т.Ю.Яковлева, Ж.-Б. Баронян, В. Беньямин, П.-Ж. Кастекс, Л.Дж. Остин, К. Пишуа, М. Рюфф, Ж. Старобинский, А. Ферран); 3) посвященные феномену экфрасиса (Н.В. Брагинская Л.М. Геллер, С.Н. Зенкин, В.А. Миловидов, Н.Г. Морозов, М. Рубинс, О.М. Фрейденберг, Е.М. Яценко); 4) в области синтеза искусств, живописи и литературы (В.И. Божович, Н.С. Бочкарева, Н.А. Дмитриева, Н.В. Тишунина).

Структура работы предполагает введение, три главы, заключение, библиографический список и приложение. Во **Введении** формулируются тема, цель и задачи исследования, а также предлагается краткий обзор предшествующих научных работ по поводу выбранной проблемы и творчества выбранного автора. **Первая глава** «“Салоны” Ш. Бодлера в контексте

французской культуры XIX века» посвящена явлению «салона» в двух его значениях и бытованиях: как художественной выставки и как критического обзора, отчета о выставке. Рассматривается история появления и традиция Парижских выставок, их значение для французской культуры. В контексте этого исследуются особенности «Салонов» Бодлера: их структура, стиль повествования, содержательная сторона, эстетические категории, разработанные в результате анализа живописных полотен. Во **второй главе** «Образ художника как воплощение творческой личности в поэзии и критике Ш. Бодлера» анализируется сконструированный Бодлером в критическом и поэтическом творчестве образ идеального современного художника; воплощением этого образа является Э. Делакруа. **Третья глава** «Экфрасис в поэзии и критике Ш. Бодлера» затрагивает феномен экфрасиса и его репрезентацию в художественной критике и поэзии Бодлера. Изучаются экфрасисы в «Салонах» и «Цветах зла», рассматриваются их специфика, функции, культурологический и мифологический подтекст.

ГЛАВА 1. «САЛОНЫ» Ш. БОДЛЕРА В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА

1.1. Феномен Салона во французской культуре: художественная выставка и критический обзор

Парижские салоны – периодические выставки живописи и скульптуры, организуемые Академией изящных искусств, – на протяжении нескольких столетий были центром художественной жизни Франции. Они почти сразу же не только обратили на себя внимание многочисленной публики и критиков, но и стали ареной борьбы различных стилей и течений.

Салоны были основаны 23 апреля 1667 года Королевской Академией при Людовике XIV. Выставки предназначались для демонстрации работ членов Академии. Первоначально они проводились нерегулярно в Пале-Рояле, с 1699 года – в Большой галерее Лувра, а затем с 1725 года в Квадратном салоне (Salon Carré). Благодаря этому месту появилось и укрепилось название выставок. В этом же году двери Салонов открылись для широкой публики, и экспозиции живописи и скульптуры приобрели в Париже значительную популярность. С 1737 года выставка стала регулярной: она проводилась ежегодно или каждые два года. Картины обычно развешивали по тематическому и жанровому принципу; они закрывали всю плоскость стены, от потолка до пола. Все работы выставлялись под номерами и не сопровождались указанием имени художника, поэтому важной составляющей каждой выставки были каталоги, которые представляли собой перечни названий картин и их авторов. В первые годы выставок в Салонах выставлялись картины только членов Королевской Академии, поэтому они носили официальный характер. Однако в течение XVIII века число произведений постоянно росло, и в 1765 году их было уже 432.¹ По

¹Рейнгардт Л.Я. «Салоны» Дидро // Эстетика Дидро и современность: Сб. статей. – М.: Изобр. Искусство, 1989. – С. 157.

количеству проданных каталогов можно судить о возрастающей популярности парижских Салонов: в 1755 году было продано 8 тысяч экземпляров, а в 1783 – 20 тысяч.¹ В шестидесятые годы XVIII века произошел подъем общественного значения Салонов; они были местом посещения не только строгих ценителей искусства, но людей самых разных профессий и сословий.

После Французской Революции, в 1791 году, Салоны открылись для всех художников, и Королевская Академия с 1803 года стала называться Академией изящных искусств. В это время в честь популярных картин слагались стихотворные гимны, а самые лучшие из работ удостоивались лаврового венка. В годы правления Наполеона было создано Национальное жюри, которое оценивало картины и пропускало или не пропускало их на выставку. Постепенно с появлением жюри в Салон стали допускаться только картины, отвечающие кодексу «хорошего вкуса», что нередко вызывало критику, особенно среди представителей периодической печати.

В начале XIX века интерес к искусству и, в частности, к Салонам значительно увеличился, что привело к появлению многочисленных изданий по истории искусства. Количество художников, подававших свои работы и участвующих в выставке, тоже увеличилось – в начале 1810-х годов их было уже около 550. Салоны получили известность за границей, поэтому среди заявленных картин были работы мастеров из Италии, Испании, Швейцарии, Голландии, США.

В то же время в середине века появлялись выставки, оппозиционные официальным Салонам. Среди них можно выделить «Павильон реализма» («Pavillon du réalisme») Гюстава Курбе, открытый в 1885 году. Организовывая эту выставку, Курбе утверждал право прямо обращаться к зрителям, минуя жюри и официальные Салоны.

¹Турчин В.С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII—XIX веков. Франция, Англия, Германия. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 12.

Значительное место в художественной жизни Франции занял «Салон Отверженных» (Salon des Refusés) — выставка, параллельная официальным салонам, на которой были представлены полотна и скульптуры, отвергнутые в 1860-х-1870-х годах жюри Салона. В 1863 году в «Салоне Отверженных» была, в частности, представлена знаменитая и скандальная картина Эдуарда Мане «Завтрак на траве», а в 1865 году – «Олимпия» того же художника.

В 80-е годы Салоны вышли из опеки правительства и разделились. Один из них устраивался «Обществом французских художников», которое было образовано в 1881 году, и проходил в районе Елисейских полей – от этого он получил название «Салон Елисейских полей»; это был Салон приверженцев академической живописи. В 1890 году открылся второй Салон; он принадлежал «Национальному обществу изящных искусств» и носил более демократический, либеральный характер. Эта выставка называлась «Салон Марсового поля», там выставлялись художники, пользующиеся поддержкой публики.

Еще один значительный феномен во французской культурной жизни – «Салон Независимых», или «Общество независимых художников» («Société des Artistes Indépendants»), которое было создано в 1884 году. В этом Салоне выставлялись художники, не принятые на официальные выставки. В 1884 году в нем приняли участие такие ныне прославленные художники, как Поль Синьяк, Поль Сезанн, Винсент ван Гог, Анри де Тулуз-Лотрек. В начале XX века свои работы там представляли фовисты. С 1920 года Салон Независимых проводится в Большом дворце и по сей существует как действующая выставка.

Художественные салоны вызвали большой интерес не только у публики, но и у критиков; яркая культурная жизнь Парижа была плодотворной почвой для развития художественной журналистики. «Салоны» – критические обзоры изобразительного искусства, представленного в парижских Салонах – стали популярными произведениями художественной критики. Структура и

специфика «Салонов» менялись на протяжении веков и варьировались в зависимости от замысла критика.

Первые отчеты о выставках были каталогами с комментариями, в которых описывались сюжеты картин и статуй, назывались имена художников и число произведений. Зачастую «Салоны» сопровождались описанием событий, произошедших на выставках и интересных публике. Первые отклики на выставку появились еще в 1699 году; так, живописец Флоран Лекон издал три тома под названием «Кабинет выдающихся произведений архитектуры, живописи, скульптуры и гравюры, или Введение в лучшее знание изящных искусств, фигур на картонах: статуй и эстампов». В этом трактате он дал описание картин и скульптур, выставленных в Большой галерее Лувра в 1699 году. Многие другие издания, посвященные выставкам, в начале XVII века были анонимны или подписаны псевдонимами «любитель», «критик», «провинциал» и др. Уже после 1747 года критика стала развиваться быстрее: «будучи отголоском дебатов на выставках, она постепенно обретала свою жанровую природу, вырабатывая специфический язык».¹ В многочисленных печатных изданиях начали публиковать статьи о Салонах, появились брошюры, поэтические посвящения выставкам (например, комедия в стихах «Картины», написанная в 1747 году актером Шарлем-Франсуа Панаром). Другими журналистами, писавшими о Салонах, были Луи Гугено, Бошомон, Матье Франсуа Пидан де Майробер. Работы обычно имели сходную структуру: они создавались в виде диалога персонажей, писем или отчета о прогулке в Лувр и имели в названии ключевое слово: «Мнение», «Ответ», «Размышления», «Письма». В середине XVIII века число авторов, писавших о Салонах, моментально возросло: так, в 1753 году было пятнадцать авторов, в 1783– уже двадцать восемь. При этом в эти годы «критика часто становилась поводом для более или менее остроумных рассуждений по поводу искусства», пренебрегая

¹Турчин. В.С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII—XIX веков. Франция, Англия, Германия.— С. 15.

вниманием к художникам.¹ Как правило, «Салоны» содержали большие отступления теоретического характера и отражали эстетическую и философскую систему критика.

Основоположником «Салона» и «отцом художественной критики» считается Дени Дидро. Он писал обзоры Салонов для рукописного журнала «Литературной, философской и критической корреспонденции» Фридриха Гримма. Дидро посвятил этой работе два десятка лет и написал девять «Салонов». Вершиной его критической деятельности считаются «Салоны» 1765, 1767 и 1769 годов, «наиболее содержательные в теоретическом отношении, написанные с необычайной энергией и самые обширные»². В обзорах Дидро часто пользовался формой художественного диалога с художником, а также использовал различные литературные жанры – письма (к издателю Гримму), речи, беседы. В «Салонах» Дидро обычно давал живое и детальное описание картины, чтобы читатели, которые располагали только каталогом, имели о работе художника яркое представление. «Салоны» Дидро похожи на философские трактаты и даже художественные произведения. В них он выражал свои эстетические воззрения на искусство, исследовал проблему особенности художественного языка, утверждал его специфику в каждом виде искусства.³ Также Дидро в духе идей Просвещения выступал за педагогическую функцию критики, которая должна была и воспитывать, и прояснять. Дидро сумел в сложной салонной обстановке оценить талант художников, которые остались в веках: Шарден, Латур, Фальконе, Гудон, Грез, Колло, Давид и другие.

В XIX веке критические обзоры Салонов регулярно публиковались на страницах газет и журналов, все больше привлекая интерес читателей к

¹Турчин. В.С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII—XIX веков. Франция, Англия, Германия. – С. 24.

²Рейнгардт Л.Я. Салоны Дидро. – С. 159.

³Турчин. В.С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII—XIX веков. Франция, Англия, Германия. – С. 36.

выставке. Посетители Салонов во многом доверяли прессе, и их восхищение или осуждение было зачастую продиктовано оценками журналистов.

Художественным критиком был поэт Теофиль Готье, публиковавший «Салоны» в 40-70-е годы; его перу принадлежит 31 обзор. Будучи также художником и неоднократно обращаясь к живописи в своем поэтическом творчестве, Готье интересовался парижской художественной жизнью. В написании «Салонов» и особенно в построении композиции обзора Готье следовал за Дидро: анализируя картины, описывал поочерёдно их сюжет, главных и второстепенных персонажей, цвета, драпировки и, наконец, общее впечатление от произведения. Также одну из частей «Салонов» Готье зачастую составляли некрологи – воспоминания и обзор творчества умерших художников.

Критические обзоры Салонов (статьи 1822, 1824 и 1827 гг.) писал Стендаль. В своих обзорах он предстает как «великий писатель и как оригинальнейший истолкователь изобразительного искусства, заняв место между Дидро и Бодлером».¹ Помимо откликов на Салоны Стендаль исследовал искусства в «Истории живописи в Италии», «Прогулки по Риму». В художественной критике Стендаль «открыто ценил индивидуальное, измеряя талант степенью проявления индивидуального в значительных образах».²

К «Салонам» и к художественной критике обращался Эмиль Золя. Он написал статью «Прудон и Курбе», книгу «Основы искусства и его социальное значение», «Салон 1866 года», брошюру «Мой салон», а также трактат «Эдуард Мане». По Золя, произведение искусства – это «часть действительности, увиденная сквозь призму личного темперамента».³ При этом одним из основных критериев для оценки картин для Золя является принцип человеческой правды. Художником, наиболее ярко выразившим темперамент и

¹Турчин В.С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII—XIX веков. Франция, Англия, Германия. – С. 24.

² Там же. – С. 83.

³Калитина Н. Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII-XX веков. – М.: Издательство ЛГУ, 1990. – С. 84.

этот критерий, был для писателя Эдуард Мане. Он, по мнению Золя, являлся центральной фигурой нового искусства.

Таким образом, Салон занимает важное место в истории французской культуры, особенно в XIX веке, когда и выставочная, и литературно-критическая деятельность во Франции переживают свой расцвет. И сами Салоны, и одноименные критические обзоры, посвященные им, играли одну из решающих ролей в формировании направлений живописи и художественных вкусов публики, а также в карьере художников. Писатели, обращавшиеся к жанру художественной критики, внесли свой вклад в развитие живописи, наиболее полно используя для этого мастерство слова.

1.2. «Салоны» Ш. Бодлера как образец художественной критики

Шарль Бодлер был одним из самых читаемых журналистов своего времени. Свою творческую деятельность он начал именно с художественной критики, когда в возрасте двадцати четырех лет дебютировал в печати «Салоном 1845 года». Продолжая традиции этого жанра, опираясь на критическое наследие Дидро и Стендаля, Бодлер остался в истории как один из самых оригинальных критиков: он выработал свой собственный стиль, концепцию критики и обозначил в «Салонах» многие эстетические идеи, которые в дальнейшем будут развиты и в его поэтическом творчестве. Искусствовед Н.Н. Калитина называет Бодлера второй после Дидро вершиной в художественной критике, «ибо поэт обладал уникальным, далеко не каждому литератору данным даром восприятия и понимания искусства».¹

Бодлер написал три обзора – Салоны 1845, 1846, 1859 годов. Также в роли художественного критика он выступил в статьях «Музей классики в галереях Базар Бон-Нуviel» (1846), «Всемирная выставка 1855 года – Изобразительное

¹Калитина Н. Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII-XX веков. – С. 80.

искусство» (1855), «О некоторых французских карикатуристах» (1857), «О некоторых зарубежных карикатуристах» (1857). Анализ живописи представлен и в работе «Творчество и жизнь Эжена Делакруа» (1863), посвященной любимому художнику Бодлера.

При этом стиль, структура работ и темы, привлекавшие критика и становящиеся предметом его рассуждений, во всех трех салонах претерпевают различные изменения. Это заметно и в первых двух работах, несмотря на то, что их отделяет друг от друга лишь один год.

В данном разделе проследим, как менялись художественные и иные особенности «Салонов» Бодлера, в чем заключалось его понимание художественной критики и роли критика, а также какие основные эстетические идеи он развивал в своих работах.

1.2.1. Структура и жанровые особенности «Салонов»

«Салон 1845 года» представляет собой, как и большинство обзоров подобного рода, своеобразный каталог, главной целью которого является знакомство читателей с произведениями, представленными на выставке. В таких каталогах под наименованием картины и указанием ее автора обычно следует описание живописного произведения (экфрасисы) для того чтобы читатели, не побывавшие в Салоне, могли составить мнение о нем. В этой – первой – работе Бодлер только нащупывает свой стиль и значительно следует традиции предшествующих работ, в частности, «Салонов» Дидро. Сам Бодлер считал эту работу несовершенной и во многом подражательной пробой пера в жанре художественной критики, поэтому уничтожил нераспроданную часть тиража.

Структура «Салона» подчинена жанровым критериям. Метод анализа картин и структурирования материала Бодлер определяет так: «Мы будем

рассматривать произведения по разделам <...> мы будем говорить о художниках сообразно месту и значению, какие приобрели они в мнении публики». ¹ При этом расположение разделов полностью соответствует традиции и соотносится с иерархией жанров в живописи, которая была принята в эпоху классицизма Академией изящных искусств: поочередно анализируются историческая живопись, портрет, жанровая живопись, пейзаж. Заключительные главы посвящены сопутствующим с живописью техникам – рисунку и гравюре, а также скульптуре. «Салон» предваряет вступление, посвященное «буржуа» как основным читателям «Салонов», которых Бодлер защищает перед общественным мнением.

В каждом разделе, посвященном одному из жанров живописи, Бодлер анализирует полотна определенных живописцев, акцентируя внимание на особенно взволновавших его работах. Анализ его может быть кратким, в несколько строк, и развернутым. В большинстве случаев лаконичность анализа связана или с отсутствием определенного интереса к картине, или с его совершенством, при котором критик ограничивается общим описанием достоинств. Например, так он описывает картину Эжена Делакруа «Сивилла с пальмовой ветвью»: «Еще один пример прекрасного и самобытного колорита. Выражение лица Сивиллы вызывает в памяти очаровательную нерешительность рисунков к “Гамлету”. Формы и фактура — несравненны; обнаженное плечо достойно кисти Корреджо». ² Или же описание картины Рудольфа Лемана, представляющее собой ироничную реплику в одном предложении: «Его нынешние итальянки заставляют сожалеть о прошлогодних». ³ Так же иронично Бодлер встраивает окончание раздела о жанровой живописи, объединяя трех разных художников в одну группу. При описании работ двух из них – Барде и Жуффа – Бодлер ограничивается лишь

¹ Бодлер. Об искусстве. – С. 18.

² Бодлер. Об искусстве. – С. 21.

³ Там же. – С. 40.

строчкой «см. о предыдущем», имея в виду Орнунга, о котором он высказывается так: «Главный упрямец из трех – не тот, кто слышет им от века».¹

Совсем другая композиция у следующего «Салона» Бодлера, написанного в 1846 году. В этой работе Бодлер отказывается от прежнего метода структурирования работ по жанрам и вводит теоретические главы, в которых размышляет о целях и роли критики, о сущности романтического направления и на другие темы, связанные с миром искусства. Обилие размышлений философского характера сам Бодлер объясняет следующим образом, ссылаясь при этом на размышления Стендаля: «Поскольку любое искусство <...> представляет собой многообразие в единстве или различные лики абсолюта,— то критика неизбежно и постоянно должна соприкасаться с метафизикой».²

Этот «Салон» представляет собой уже не брошюру, а полноценный очерк с элементами эссе; Бодлер выступает как теоретик искусства, а философские теоретические размышления соседствуют с анализом картин. Так, например, если в первом «Салоне» Бодлер подробно разбирает работы скульпторов, следуя «закону жанра» и не акцентируя внимание на самой сущности этого вида искусства, то во втором «Салоне» он выражает свое негативное отношение к скульптуре в целом, называет ее «вспомогательным видом искусства». Примечательно, что в третьем «Салоне», спустя тринадцать лет, Бодлер прославляет скульптуру и называет ее назначение божественным.

При этом в критическом наследии Бодлера хронологически практика шла впереди теории: многие категории и критерии, которыми он руководствовался при анализе картин в первом «Салоне», описаны и обозначены во втором «Салоне»: среди них теория колорита, теория пейзажа и понимание романтизма.

В третьем и последнем «Салоне 1859 года» Бодлер также видоизменяет творческий метод и структуру. Он оформляет «Салон» как письмо издателю и

¹ Там же. – С. 42.

² Бодлер Ш. Об искусстве. С. 64.

добавляет к нему подзаголовок «Письма директору «Ревю Франсэз». В этом он также следует за Дидро, который писал свои «Салоны» в форме писем издателю Гримму. Бодлер соединяет разделы, касающиеся непосредственно жанров живописи (портрет, пейзаж, религиозная живопись) с разделами, в которых преобладают размышления о воображении («Божественный дар», «Могущество воображения»), образе художника современности («Современный художник»). Картины становятся для него поводом для размышлений о сущности искусства. Жанровая структура «Салона» разнородна. В первую очередь, Бодлер следует традициям эпистолярной журналистики; письмо в журналистике (в том числе и в художественной критике) является распространенным жанром, при этом у Бодлера речь идет не об открытом письме редактору, а об его имитации. Каждый из разделов критик начинает обращением к своему адресату, например: «Если бы я имел намерение вас позабавить, дорогой М..., мне было бы достаточно, перелистав каталог выставки, выбрать из него интригующие сюжеты и претенциозные названия...».¹ Прямые обращения к адресату «письма» появляются многочисленно на страницах всего «Салона», и этот прием делает обзор более интимным и откровенным, как будто он написан не для публикации, а является дружеским письмом, в котором ничего не нужно скрывать. С другой стороны, такая форма создает видимость того, что этот критический очерк не прошел через цензуру (так как является только письмом к издателю), а значит, мысли, изложенные в нем, таковы, каковы были в авторском замысле. Для Бодлера, уже прошедшего через «муки цензуры» после публикации «Цветов зла» в 1857 году, такая тактика, по-видимому, была особенно важна. Обращение используется и для того, чтобы привлечь читателя и адресата к определенной теме: «Я не знаю, дорогой М..., что вы лично думаете о батальном жанре как таковом...»², «Позвольте мне, дорогой друг, вернуться к моей навязчивой

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 186.

² Там же. – С. 209.

идее...».¹ Риторические вопросы, обращенные к адресату и одновременно к зрителю, повышают эмоциональный тон и усиливают впечатление от предмета обсуждения: «Возвращаясь к религиозной живописи, я хотел бы спросить, доводилось ли вам видеть где-либо лучшее выражение скорбной торжественности, чем в картине Делакруа “Положение во гроб”? Считаете ли вы, положая руку на сердце, что Тициан мог бы создать нечто подобное?». ² Невозможность адресата ответить на них соединяется с ненужностью этого ответа. Бодлер создает видимость дружеской беседы, в которой, однако, звучит лишь один голос: «Прошу прощения за то, что отвлекся и на какое-то время предался болтовне в стиле низкопробных газет».³

В этом «Салоне» представлены и черты памфлета – сатирического жанра журналистики, объектом которого обычно являются политический строй или какие-либо общественные явления. У Бодлера основная мишень для пускания «сатирических стрел» – современная французская живопись, точнее фигура современного художника. Среди основных черт памфлета, которые представлены у Бодлера, – четко выраженная авторская позиция, экспрессивная лексика, аргументация эмоционально-оценочного характера. Например, описывая фотографию – вид искусства, становящийся популярным в те годы, Бодлер пишет: «всеобщее увлечение ею не только приобрело характер ослепления и слабоумия, но было окрашено неким злорадством».⁴ В памфлете также важно создание метафорического собирательного образа объекта обличения. Так, Бодлер описывает собирательный образ художника-баловня, в изображении его присутствует ирония: «Прекрасно овладев искусством соусов, патины, глазури, зализывания, соков, острых приправ (сейчас я говорю о живописи), баловень гордо приосанивается и с еще большей уверенностью, чем

¹ Там же. – С. 227.

² Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 203.

³ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 187.

⁴ Там же. – С. 189.

прежде, твердит себе, что все прочее – сущий вздор».¹ Для усиления этого образа Бодлер использует типичный для памфлета прием – антитезу, противопоставляя старое и новое искусство. Причину современного упадка живописи Бодлер видит в душевном упадке: «душевный жар, возвышенные искания и благородное честолюбие уступили место ничтожности, инфантильности, отсутствию любознательности и плоскому, самодовольному равнодушию».² Для сравнения он постоянно обращается к мастерам прошлых эпох. Так происходит и когда Бодлер описывает пристрастие современной публики к фотографии: «омрачали ли Венецию времен Веронезе и Бассано подобные логогрифы; терзались ли Джулио Романо, Микеланджело и Бандинелли зрелищем такого безобразия?»³

Бодлер использует и другой род сравнения и для этого вводит в рассуждения фигуру крестьянина – далекого от искусства человека, который заказывает художнику портрет и описывает, каким он должен быть. Бодлер сопоставляет понимание этим крестьянином искусства с тем, что он видит у современных художников, и делает вывод не в пользу последних: «Честь и слава этому крестьянину! Сам того не подозревая, он понимал живопись. Любовь к своему ремеслу возвысила его воображение. Кто из наших модных живописцев способен написать подобный портрет, у кого из них хватит воображения, чтобы все это передать?»⁴ В этом сравнении наблюдается иное, нежели у романтиков, понимание образа творческой личности. Это не традиционный образ «возвышенной», «исключительной» натуры определенного сословия, это может быть и «человек из народа», чувствующий искусство, а не постигающий его. Его понимание живописи связано не только с талантом, даром, данным свыше, но является и результатом упорного труда, любви к своему ремеслу.

¹ Там же. – С. 185.

² Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 183.

³ Там же. – С. 187.

⁴ Там же. – С. 185.

Таким образом, Бодлер постепенно развивает структуру своих работ, переходя от формы каталога к полноценному очерку и критическому исследованию. В каждом новом «Салоне» он ищет новую форму подачи материала и совмещает приемы различных журналистских жанров.

1.2.2. Стил ь «Салонов». Творческая манера Ш. Бодлера.

Свое понимание роли критики и ее метода Бодлер изложил в первом «Салоне», в разделе «Зачем нужна критика?». Обозначив в качестве лучшей критики критику поэтичную, занимательную, он указал: «если критика хочет быть справедливой, или, иными словами, если она хочет оправдать свое назначение, она должна быть страстной, пристрастной, воинствующей, она должна исходить из позиции сугубо индивидуальной и в то же время такой, которая открывает возможно более широкие горизонты». ¹ Для Бодлера назначение критика – подтолкнуть публику к верной оценке произведения, стать своеобразным вектором вкусов: «Чутье и добрая воля публики обычно влекут ее к истине, однако сначала нужно указать ей верный путь и подтолкнуть к ней». ²

Следуя этому методу, Бодлер избирает поэтичный стиль, полный метафор, сравнений, отвлеченных описаний, экспрессивной лексики, – все это необходимо для того чтобы создать нужное настроение или нужный образ, воздействовать на чувства читателей и зрителей. Особенно это заметно в последнем «Салоне», написанном после публикации «Цветов зла», когда Бодлер отточил свой поэтический стиль.

Для критических работ Бодлера свойственны лирические отступления, которые настраивают чувства читателя на чтение определенной темы. Так, анализ раздела скульптуры предваряет длинное описание тех мест, где можно

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. – С.64

² Там же. – С. 23.

встретить скульптуры – сады, библиотеки, церкви, а стиль описания близок скорее к художественному, нежели к публицистическому: «В глубине античной библиотеки, в полутьме, влекущей к неторопливым размышлениям, торжественно высится Гарпократ...»; ¹ «Очарованный журчанием вод, баюкающих слух нежнее, чем ласковый голос кормилицы, вы попадаете под уютную сень зеленой листвы...».²

Тексты «Салонов» насыщены метафорами и сравнениями. Так, прежде чем приступить к анализу картин неизвестного художника, Бодлер сравнивает его с цветком: «К естественному аромату забытого или неведомого цветка добавляется интригующий аромат его безвестности, и его безотносительную ценность увеличивает радость открытия». ³ Многочисленны в текстах риторические восклицания и вопросы, необходимые для того чтобы выразить и усилить впечатление критика от той или иной работы. Эмоциональное оформление анализа и отход от темы приближает критический очерк Бодлера к жанру эссе. Например, описывая картину Ж.-Л. Жерома «Смерть Цезаря», Бодлер выражает свое отношение к этому историческому деятелю с помощью многочисленных восклицательных предложений, насыщенных гиперболическими метафорами: «Юлий Цезарь! Это имя вспыхивает в воображении великолепием заходящего светила! Если и жил когда-нибудь на земле богоподобный муж, то это был он. Всесильный и неотразимый! Храбрый, ученый, великодушный!».⁴

Будучи эрудированным человеком, Бодлер часто приводит цитаты на латыни, встречаются и английские выражения. При анализе некоторых работ критик иногда прибегает к цитации различных художественных произведений. Например, художника Дювале-Лекамю он описывает цитатой из «Поэтического искусства» Николя Буало: «...поэт, чей стих живой и гибкий / Умеет воплотить

¹ Там же. – С.231.

² Там же. – С. 232.

³ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 198-199.

⁴ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 209.

и слезы и улыбки»,¹ а об Орнунге пишет: «главный упрямец из трех — не тот, кто слывет им от века» (цитата из басни Лафонтена «Мельник, его сын и осел», на сюжет которой написана картина Орнунга).² Про пейзаж Ш. Мариона — «колокольни, перстом указующие в небо» (неточная цитата из Уильяма Вордсворта)³, о работах Пенгильи — «Меня пугает тут сквернейший века вкус» (цитата из «Мизантропа» Мольера).⁴ О Делакруа Бодлер пишет, что он вложил в красоту своей идиллии «цветок пустыни, изящество хижины и простоту в выражении страдания» (цитата из «Аталы» Ф.-Р. Шатобриана).⁵

В поле зрения Бодлера были очень многие живописцы, разные по жанру и направлению, такие как Коро, Оссулье, Деревиа, Декан, Буланже, Мане, Гис. Бодлер особенно выделял Делакруа, Декана, Домье, Энгра. При этом он зачастую субъективен, и его оценка связана с отношением к личности художника. Так происходит с Делакруа, который в критике Бодлера вырастает до мифической, легендарной фигуры идеального художника, и ему посвящаются отдельные разделы «Салона». Основным же объектом нелюбви Бодлера становится художник Орас Верне, ему он также посвящает отдельный раздел в «Салоне 1846 года». Критик открыто признается в ненависти к нему: «я ненавижу этого человека...», «он ненавистен мне...».⁶ Для него Верне — это «солдафон за мольбертом». При этом описание личности Верне превалирует над анализом его картин. Истоки ненависти к Бодлера Верне можно найти в личных мотивах: Орас Верне был не только художником, но и военным дипломатом, так же, как ненавистный отчим Бодлера Жак Опик. Бодлер признается, что «ненавидит армию, военщину и все то, что с бряцанием оружия вторгается в мирную жизнь». ⁷ Добавляя еще один пласт отрицательных ассоциаций с личностью Верне, Бодлер делает его воплощением французского

¹ Там же. — С. 40.

² Там же. — С. 41.

³ Там же. — С. 230.

⁴ Бодлер Ш. Об искусстве. — С. 218.

⁵ Там же. — С. 204.

⁶ Там же. — С. 107.

⁷ Там же. — С. 107.

искусства и французского мещанства, столь ненавистного критику: «Этому суетливому народу вовсе не нужны идеи — ему подавайте анекдоты, исторические романы, куплеты и газету “Монитор”! И никаких отвлеченных идей».¹

Также Бодлер зачастую отдает предпочтение тем художникам, которые находятся не на хорошем счету у публики или у критиков, ему интересно искусство, столкнувшееся с непониманием. Причины этому можно также найти в творческой биографии Бодлера и его собственной репутации как поэта. Бодлер берет на себя ответственность в защите талантов и примеряет роль выразителя «запоздалой справедливости». В Делакруа его привлекает в том числе и неприятие художника официальным искусством. Называя его одним из самых оригинальных художников, Бодлер добавляет: «ни один из поклонников г-на Делакруа, даже из числа самых восторженных, не рискнул заявить об этом столь же прямо, безоговорочно, с такой откровенностью, как это делаем мы».² Об этом же он пишет, когда анализирует творчество Виктора Робера: «Картине этого художника решительно не повезло: над нею вдоволь позубоскалили щелкоперы, мнящие себя знатоками, и теперь, мне кажется, настала пора восстановить справедливость».³ Гнев Бодлера, связанный с несправедливым отношением к тому или иному художнику, зачастую выражается в экспрессивной лексике и в риторических восклицаниях. Так он пишет о работах Ашиля Девериа: «Черная неблагодарность! Сегодня об этих работах и не вспоминают, а все наши ретроградствующие ослы, чуждые духу поэзии, восторгаются добродетельными ослиными благоглупостями г-на Жюля Давида и педантическими парадоксами г-на Видаля».⁴

Несмотря на субъективность некоторых суждений Бодлера, в дальнейшем искусствоведа и критики писали о его художественной прозорливости и о том,

¹ Там же. — С. 107.

² Бодлер. Об искусстве. — С. 18.

³ Там же. — С. 29.

⁴ Там же. — С. 27.

что большинство его оценок соотносятся с тем, какое место заняли те или иные художники в истории искусства. Так, Поль Валери писал о нем: «суждения Бодлера, всегда обоснованные и обставленные тончайшими и прочнейшими размышлениями о живописи, остаются высшими образцами ужасающе легкого и, следовательно, ужасающе трудного жанра художественной критики».¹

В целом, стиль Бодлера, яркий и поэтичный, близкий к эссеистическому, отличаются, с одной стороны, субъективность оценок, вызванных личным отношением к тому или иному художнику, и с другой стороны, профессионализм и логичность доводов.

1.2.3. Эстетические взгляды на искусство Ш. Бодлера, отраженные в художественной критике

Литературоведы указывают на отсутствие стройной эстетической системы у Бодлера, но при этом можно говорить о единстве его эстетических принципов. Эстетика Бодлера формировалась во многом под влиянием романтизма. В нем Бодлер почерпнул различные идеи: концепцию воображения, принцип дуализма, идею синтеза искусств, внимание к человеческой личности и индивидуальности, представление о трагической судьбе творческой личности. Но многие из этих категорий критик кардинально переосмыслил. Сам романтизм, привлекавший его своей духовностью, Бодлер понимал по-особенному, и, называя его самым современным направлением, в «Салоне 1846 года» писал: «Романтизм заключается в восприятии мира, а вовсе не в выборе сюжетов или достоверности изображения», это «настроение, одухотворенность, колорит, стремление к бесконечности, выраженные всеми средствами, какими располагает искусство».² Для Бодлера романтизм – это не определенное направление, а самое современное выражение прекрасного. В

¹ Валери П. Об искусстве. – М: Искусство, 1993. – С. 451.

²Бодлер Ш. Об искусстве. –С. 65.

этом определении романтизма Бодлер следует за Стендалем, который считал сущностью романтизма отражение современной ему действительности. Так, причисляя в трактате «Расин и Шекспир» великого английского драматурга к романтическому направлению, Стендаль утверждает, что романтики должны следовать за Шекспиром в «искусстве давать своим современникам именно тот жанр трагедии, который им нужен». Также согласно Стендалю: «Романтизм – это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение».¹ Такое значение романтизма и у Стендаля, и у Бодлера близко не к традиционному пониманию этого направления, а к сущности реализма.

Следовательно, для Бодлера романтическая живопись – та, которая соотносится с современной действительностью и способна выполнить главную задачу – выразить дух современности. С этой задачей, по мнению Бодлера, справляются очень немногие художники: «но истинным художником будет тот, кто сумеет разглядеть и показать нам эпическое в современной жизни посредством красок и линий и убедит нас, что мы не чужды величия и поэзии, несмотря на галстуки и лакированные ботинки».²

С романтизмом в живописи Бодлер напрямую связывает идею колорита – искусства работы с цветом и смешения тонов. Этой особенности живописи Бодлер уделяет особое место. По мнению Бодлера, «колористы – это эпические поэты», а истинный колорист, зная цветовую гамму, силу тона, результат смесей, «способен создать гармонию из двадцати различных оттенков красного цвета».³ Само понятие цвета у Бодлера свободно от узкой однозначности: по замечанию Т.В. Соколовой, в эстетике Бодлера «цвета проявляются в бесконечном разнообразии вариаций и нюансов, а комбинаторные возможности

¹ Стендаль. Собрание сочинений в 18 т. Т. 15. Расин и Шекспир. – М.: Голос-Пресс, 2003. – С. 26.

² Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 53.

³ Там же. – С. 70.

цвета поистине неисчерпаемы».¹ Цвет становится важнейшей составляющей живописи, так как он является способом выражения чувств художника. Цвет обладает мелодией, под которой Бодлер подразумевает «единство в красках, общий цвет»; «В цвете налицо и гармония, и мелодия, и контрапункт»;² «Мелодия требует заключительного аккорда; это ансамбль, где все отдельные элементы содействуют созданию общего впечатления».³ Большинству колористов, по мнению Бодлера, не хватает именно мелодии. По Бодлеру, колорит оказывается следствием темперамента художника, тех страстей, которые его наполняют: колорит Веронезе спокоен, Делакруа – меланхоличен, Кэтлина – грозен. Соотношение колорита с темпераментом, личными качествами художниками также находит свои предпосылки в романтизме, ставящем личность в центр эстетической вселенной.

Бодлер проводит прямую зависимость между разными оттенками цвета и ощущениями и приводит цитату из Гофмана: «я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами».⁴ Таким образом, в концепции колорита начинает оформление теория «соответствий», которая отразится в знаменитом сонете «Соответствия» и пройдет красной нитью через все творчество Бодлера. Истоки этой теории находят еще у Платона, подобные взгляды были распространены на рубеже XVIII-XIX вв. (Э. Сведенборг, И.К. Лафатер, Э.Т.А. Гофман, Ж. де Нерваль, О. Бальзак, Ш. Фурье и др.), об универсальных аналогиях говорил Новалис: «Человек есть источник аналогий во вселенной».⁵ При этом именно Бодлер дал этой теории развернутое поэтическое выражение, которое стало важным принципом его творчества и понимания мира и искусства. Эстетические истоки теории «соответствий» Бодлер нашел в том

¹ Соколова Т. В. Грани творческой жизни. Очерки о Шарле Бодлере. – СПб.: Петрополис, 2015. – С. 63.

² Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 68.

³ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 69.

⁴ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 69.

⁵ Косиков Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 34.

числе в творчестве своего любимого художника Эжена Делакруа ¹, о музыкальности живописи которого он не раз упоминает в критических статьях: «Великолепные аккорды красок переносят вас в мир гармонии и мелодии, и впечатление, получаемое зрителем от этих картин, нередко сродни музыкальному».²

В «Салоне 1859» нашла отражение концепция воображения. Представление о воображении как о силе, порождающей высшую реальность, как об основополагающем условии творчества, было разработано в эстетике и литературной критике английского романтизма (С. Т. Кольридж, П. Шелли, У. Вордсворт). Так, для Вордсворта «воображение – это некая природная сила, преобладающая над Вселенной, которая действует на объекты видимого мира, преображая его облики и звуки».³ Бодлеру близко такое понимание воображения; по его мнению, оно соединяет в себе анализ и синтез, и именно благодаря воображению «постигается духовная суть цвета, контура, звука, запаха».⁴ Воображение «разлагает мир на составные элементы и потом, собирая и сочетая их по законам, исходящим из самых недр души, воссоздает новый мир, вызывая ощущение новизны».⁵ В этом контексте важно замечание Бодлера о том, что создание картины должно происходить так же, как создание вселенной, картина является своего рода микрокосмом, а художник уподобляется творцу. По замечанию Г. К. Косикова, для Бодлера «единство мироздания гарантируется не существованием благого Бога, а существованием самого человека как центра универсума – человека, который с помощью воображения одушевляет это мироздание»⁶. Сам же внешний мир, природа – лишь «бессвязная груда материала», которую художник, наделенный

¹ См. Соколова Т.В. Гофман, Делакруа и Бодлер // Грани творческой жизни. Очерки о Шарле Бодлере. – СПб.: Петрополис, 2015. – С. 58-77.

² Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 152.

³ Мокрушина А.В. Концепция «воображение» в творчестве У. Вордсворта // Филологические науки. Вопросы теории и практики, – Тамбов: Грамота № 6 (36) 2014, часть 2. – С. 155.

⁴ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 191.

⁵ Там же.

⁶ Косиков Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни». – С. 39.

творческой энергией, призван связать и упорядочить. И поэтому именно в отсутствии воображения видит Бодлер основные причины снижения творческого уровня современных художников: «недооценка роли воображения, неприятие всего подлинно великого <...> интерес исключительно к ремесленной стороне искусства...».¹ В этом Бодлер близок Готье, который в своей художественной критике также утверждал, что каждый художник является микрокосмом, а воспроизведение природы не является целью искусства, оно служит только способом выражения сокровенного идеала». ² Выступая против простого копирования природы, Бодлер ставит воображаемое выше реального: «Исключительное стремление к отображению Реального подавляет и душит стремление к Прекрасному». ³ Слепое копирование, исключаящее «воссоздание нового мира» в картине, переводит искусство из почти что сакрального занятия в ранг мастерства, доводит до обывательского уровня, что недопустимо для Бодлера. Он не признает и фотографию, которая, на его взгляд, «стала прибежищем неудавшихся художников, малоодаренных или слишком ленивых недоучек». ⁴ Но при этом Бодлер отводит немалую роль и мастерству художника, и его труду, без которых нельзя добиться выразительной формы. Именно мастерство, по мнению Бодлера, помогает Делакура выразить свои ощущения, и для самого художника «воображение было, безусловно, самым драгоценным даром, самой важной способностью, которая, однако, могла остаться бессильной и бесплодной, если на помощь ей не приходило стремительное мастерство, готовое следовать за главной деспотической способностью во всех ее нетерпеливых прихотях». ⁵ Таким образом, воображение становится божественной силой, преобразующей мир и

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 184.

² По: Castex P.-G. La critique d'art en France aux XIX-e siècle. Baudelaire. – Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1959. – P. 8.

³ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 187.

⁴ Там же. – С. 189.

⁵ Там же. – С. 256-257.

способной приблизить творческую личность к фигуре Творца, однако оно должно оттачиваться кропотливым трудом.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Салоны являлись центром художественной жизни Франции XIX века и играли ключевую роль в жизни художников, привлекали многих интересовавшихся живописью журналистов, писателей и поэтов. «Салоны» – критические обзоры этих выставок и яркие образцы художественной критики того времени – не только отражали представления о живописи их авторов, но и участвовали в формировании эстетических вкусов публики. «Салоны» Шарля Бодлера представляют собой уникальный образец художественной критики XIX века. Они прошли своеобразную эволюцию в творчестве Бодлера, превратившись из брошюры с кратким анализом картин, представленных в «Салонах», в трактат о живописи и искусстве в целом. Бодлер дополнил «Салоны» элементами памфлета, эссе, эпистолярного жанра, ввел понятие «страстной» критики и показал на своем примере, какой она должна быть. По своим художественным особенностям, присутствию разнообразных средств изобразительности (метафоры, сравнения, эпитеты) критика Бодлера близка к художественным произведениям. В критических обзорах «Салонов» Бодлера через призму анализа живописи отразились важнейшие эстетические принципы Бодлера, такие как теория колорита, теория соответствий, концепция воображения. Все эти идеи затем нашли воплощение в его дальнейшем творчестве, а именно в знаменитом сборнике «Цветы зла».

ГЛАВА 2. ОБРАЗ ХУДОЖНИКА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ПОЭЗИИ И КРИТИКЕ Ш. БОДЛЕРА

Синтез словесного и изобразительного видов искусств проявляется также в самих фигурах художника и поэта. Для Бодлера и поэт, и художник воплощают в себе идеал творческой личности, наделенной способностью чувствовать и видеть мир иначе, чем это делает «обыватель». При этом фигуры поэта и художника нередко сливаются воедино и становятся неразличимы. Бодлер называет художника «исконным братом поэта», а о талантливом художнике пишет: «Ему равно подвластны и небо, и преисподняя, и война, и Олимп, и страсть. Вот уж поистине художник-поэт!». ¹ Отношения, которые складываются у художника и поэта с публикой, также, по мнению Бодлера, имеют сходный характер: «органичный художник как, впрочем, и органичный поэт, представляется в наши дни чуть ли не вырожденком». ² Бодлер также сравнивает творческие манеры, качества творческой личности, которые важны при создании произведений разных видов искусств, в том числе литературы и живописи. Он проводит сравнительный анализ двух современников-романтиков – Виктора Гюго и Эжена Делакруа; первого он называет «живописцем в поэзии», а второго – «поэтом в живописи». Художественные полотна Делакруа Бодлер называет «поэмами», наравне с поэмами Гюго: «Его произведения – это своего рода поэмы, великие, наивные поэмы, созданные с непринужденной дерзостью гения». ³ При этом анализ Бодлера направлен не на то, чтобы отыскать сходные явления в их творчестве, а на то, чтобы противопоставить два умонастроения, две техники и даже два характера: «У Гюго Виктора Гюго, чье благородство и величие я отнюдь не намерен умалить, гораздо больше умения, нежели воображения, ему присуща скорее трудолюбивая рассудочность, чем творческий порыв. Делакруа бывает неловок

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 260.

² Там же. – С. 187.

³ Там же. – С. 74.

в исполнении, но во всем, что он делает, он неизменно предстает подлинным творцом».¹ Однако в самом сравнении представителей двух различных видов искусств заключается понимание Бодлером фигур живописца и художника как близких по духу и по способу создания произведения искусства. Таким образом, категории «художник» и «поэт» расширяются, обозначая шире – творческую личность, а ее принадлежность к литературе или изобразительному искусству отодвигается на второй план. Так, Бодлер пишет о мастерстве и художников, и поэтов, ставя их в одну линию: «Одной из главных характеристик крупного художника является многогранность. Так, эпический поэт, например Гомер или Данте, равно способен создать идиллию, повесть, речь, описание, оду и т.д. Точно так же Рубенс, когда ему случается писать плоды, делает это лучше любого специалиста».²

Воплощение концепции подлинной творческой личности, «настоящего художника» можно найти в поэзии Бодлера. В первую очередь, это стихотворение «Les Phares» («Маяки»), посвященное гениям прошедших веков. Именно художники, а не поэты становятся для Бодлера маяками, способными осветить путь современному и будущему искусству:

«Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur
témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité!»³

«Поистине, Господь, вот за твои создания
Порука верная от царственных людей:
Сии горящие. Немолчные рыдания
Веков, дробящихся у вечности твоей»

(Перевод Вяч. Иванова)⁴

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 74.

² Там же. – С. 77.

³ Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – Paris: Garnier-Flammarion, 1964. – P. 42

⁴ Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 51.

В этом стихотворении Бодлер предпринял попытку выразить словесно, через цветовую символику, прямые образы и художественные ассоциации, суть творчества гениальных художников прошлого: каждая строфа посвящена одному из живописцев (Да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Рубенс и др.). Единственный современный художник, в этом стихотворении – Эжен Делакруа, чья личность и творчество занимают большое место в поэзии и особенно в критике Бодлера.

Бодлер выделял Делакруа более всех других художников современности, называя его гением. Отдельным аспектам творчества Делакруа посвящены разделы во всех трех «Салонах», а также статья «Всемирная выставка 1855 года – Изобразительное искусство» и работа «Творчество и жизнь Эжена Делакруа», написанная вскоре после смерти художника и в память о нем. Творчество Делакруа стало иллюстрацией многих эстетических взглядов Бодлера на живопись, на романтизм как художественное направление и мироощущение и шире – на современное искусство. Через него же отразилось представление о взаимодействии различных видов искусств. Характеризуя способность Эжена Делакруа передать особенности души человека, Бодлер замечает: «... он выразил все это лишь контуром и цветом, с совершенством опытейшего живописца, с непогрешимостью утонченного литератора, со страстным красноречием композитора».¹ Сам Делакруа был тесно связан со сферой литературы: он держал в руке перо, занимался и критическим творчеством. Сюжеты для своих картин он часто черпал из литературных произведений, обычно это были Данте, Гёте, Шекспир, Скотт: полотна «Ладья Данте», «Данте и Вергилий», «Прощение Ревекки» (по мотивам «Айвенго»), «Прощание Ромео и Джульетты», «Маргарита в церкви», «Гамлет». Описывая заслуги и свойства Делакруа, Бодлер сравнивает его с великими писателями прошлого; указывая на многогранность внутреннего мира и картин Делакруа, Бодлер упоминает те же качества у Гомера и Данте. Выделяя меланхолию как одну из основных

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 760.

составляющих личности Делакруа (и всего XIX века), критик упоминает, что в этом он привержен Данте и Шекспиру. Бодлер замечает, что «важнейшее достоинство таланта Делакруа, сделавшее его любимцем поэтов, состоит в духовной связи его творчества с литературой».¹ Более того, Бодлер затрагивает и театральное искусство, сравнивая талант Делакруа с дарованием актера Фредерика Леметра. При анализе живописи прибегает к понятию «музыкальности», в частности, в «Салоне 1845 года»: «И впрямь, существовал ли когда-нибудь другой живописец, наделенный столь прихотливой музыкальностью? Найдем ли мы подобное волшебство хотя бы у Веронезе? На чьем полотне звучали более причудливые мелодии или более изумительное сочетание новых, неведомых тонов, столь нежных и чарующих»?² Намек на музыкальность в живописи Делакруа присутствует в поэзии Бодлера, а в стихотворения «Маяки», в котором Бодлер дает краткие характеристики главным гениям живописи. При создании образа Делакруа упоминается композитор Карл Вебер:

«Delacroix, — lac de sang hanté des
mauvaisanges,
Ombragé par un bois de sapinstoujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupirétouffé de Weber»³

«Крови озеро в сумраке чащи зеленой,
Милой ангелам падшим безрадостным дол,
Странный мир, где Делакруа исступленный
Звуки Вебера в музыке красок нашел».

(Перевод В. Левика)⁴

Таким образом, в анализе фигуры художника у Бодлера воплощается представление о связи всех искусств, и главным выразителем этой идеи оказывается творчество Делакруа.

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. — С. 153.

² Там же. — С. 21.

³ Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes.— P. 42.

⁴ Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. — М.: Высш. шк., 1993. — С. 50.

Личность Делакруа наделяется чертами романтического героя, творческой личности, наделенной особенными чертами характера. В. Беньямин пишет, что Бодлер «лепил свой образ художника по образцу героя».¹ Исключительность Делакруа Бодлер видит, в первую очередь, в его гениальности. Рассуждая о личности художника, Бодлер считает, что он мог бы в одиночку «искупить всю пустоту нашего века» и цитирует стихотворение Теофиля Готье «Compensation» («Искупление»):

«Таких людей, увы, не больше десяти
Найдется, может быть, у каждого народа –
В легендах им дано бессмертье обрести».²

Другие исключительные качества Делакруа и одновременно свойственные романтическому герою – богатая жизнь внутреннего мира и внутренняя противоречивость, соединение в душе противоборствующих качеств: ледяной оболочки и чувствительности, страстности и несокрушимой воли, внешней хрупкости и духовной энергии; «все в нем било энергией, и притом энергией нервной, волевой, ибо физически он был хрупким и болезненным».³ В этой двойственности, в противоречии внутреннего и внешнего Бодлер видел признак гения.

Ярко выраженный индивидуализм Делакруа позволил Бодлеру относить художника к типу денди: «Эжен Делакруа был гениальным человеком, а может быть, именно в силу его подлинной гениальности, в нем было немало от денди».⁴ Денди как тип городского модника, появившийся на рубеже XVIII–XIX веков, был сродни свободной творческой личности, противостоящей толпе. Бодлер, относивший себя сам к денди, изучал и анализировал дендизм как

¹Беньямин В. Бодлер. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. –С. 74.

² Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 149.

³Там же. – С. 265.

⁴ Там же. – С. 267.

явление, которое было тесно связано с культом сильного индивида, творящего свою судьбу. По замечанию О.Б. Вайнштейн, исследователя феномена дендизма, для Бодлера денди – это «прежде всего эстет, проповедник хорошего вкуса, борец с вульгарностью. Но он создает не произведения искусства, а свою собственную жизнь, подчиняя ее творческому императиву оригинальности».¹ Для Бодлера денди не фигура романтизма, а в первую очередь, героическая личность современности. Дендизм представлялся ему «последним отблеском героического начала в эпоху декаданса».² Таким образом, Делакруа являлся одновременно и творцом собственной жизни, мифа о себе, и творческой личностью, сумевшей в своих произведениях отразить современность. Называя Делакруа художником-романтиком, Бодлер, в первую очередь, указывает на близость его искусства к современной жизни, поскольку для критика романтизм – это «самое современное, самое животрепещущее выражение прекрасного».³

Бодлер указывает и на ярко выраженный индивидуализм Делакруа, который избегал света и укрывался от толпы в «башне из слоновой кости» (образ, получивший широкое хождение у поэтов-романтиков): «как иные прячутся от людей, чтобы предаваться разврату, так он скрывался от них, дабы полностью отдаться упоению труда».⁴ С этим связаны и мотивы изгнания и неприятия обществом. Бодлер обвиняет критику в невежественности по отношению к Делакруа и пишет, что ни одному художнику не выпало на долю столько нападок, издевательств, препятствий в работе: «невежественная критика не приносила ему ничего, кроме горечи, и, если не считать нескольких благородных исключений, то даже и похвалы ее не раз, должно быть, задевали художника».⁵

¹Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 228.

²Беньямин В. Бодлер. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – С. 109.

³Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 65.

⁴Там же. – С. 268.

⁵Там же. – С. 73.

Эта тема – противостояние творческой личности и толпы – столь распространенная в искусстве, развивается и в поэзии Бодлера. В этой связи знаменательно стихотворение «L'Albatros» («Альбатрос»), в котором морская птица, образ, вышедший из романтической эстетики, стал символом поэта (и шире – в целом творческой личности), вынужденного терпеть насмешки не понимающей его толпы.

«Le Poète est semblable au prince des nuées	«Поэт, вот образ твой!.. Ты также без усилия
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;	Летаешь в облаках, среди молний и громов,
Exilé sur le sol au milieu des huées,	Но исполинские тебе мешают крылья
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher» ¹	Внизу ходить, в толпе, среди шиканья глупцов».
	(Перевод П.Якубовича) ²

В стихотворении присутствует характерное для романтизма противопоставление верха (l'azur) и низа (les gouffres amers), небесного и земного, духовного и телесного. Подобное противопоставление (верх / низ, мир мечты / реальный мир, жизнь художника / обывателя) появляется и в стихотворениях, в которых образ творческой личности конкретизируется и становится художником. Эта антитеза явно показана в стихотворении «Rêve parisien» («Парижский сон»), которое посвящено художнику Константену Гису, близкому другу Бодлера. Посвящение, скорее всего, является лишь признаком восхищения Бодлера этим художником, так как в самом произведении нет явных отсылок к его творчеству. В этом стихотворении Бодлер описывает фантастический сон, «le sommeil est plein de miracles», в котором лирический субъект становится художником и создает пейзаж, полный величия: с водопадами, озерами, где обитают сказочные наяды, колоннадами и аллеями.

¹Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P.38.

² Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С.47.

Однако наступает пробуждение, и он из художника превращается в обычного человека и погружается в гущу повседневной жизни:

«En rouvrant mes yeux pleins de flamme	«Воспламененный, пробудясь,
J'ai vu l'horreur de mon taudis	Я увидал позор жилья,
Et senti, rentrant dans mon âme,	Его убожество и грязь,
La pointe des soucis maudits;	И желчь забот почуял я.

La pendule aux accents funèbres	Часы пробили гулко – так,
Sonnait brutalement midi,	Как будто полдень хороня,
Et le ciel versait des ténèbres	А небо изливало мрак
Sur le triste monde engourdi» ¹	На мир немой и на меня».

(Перевод Ю. Даниэля)²

Городские часы (la pendule) символизируют рутинный мир, в котором день идет за днем без каких-либо изменений. Мир из пестрящего красками и образами становится неподвижным, онемевшим («le triste monde engourdi»). Столь резкое отличие в представлении Бодлера мира творческой фантазии и реальности объясняет и его отношение к силе воображения и роли воображения в жизни художника.

Еще одно стихотворение, в котором появляются образы художников – «La mort des artistes» («Смерть художников»). Это единственное произведение из сборника «La Mort», которое объединяет темы смерти и искусства. В этом стихотворении художники сражаются с самой жизнью, наподобие античных героев; появляются образы колчана (carquois) и стрел (javelots). Тяжелый путь художника, который ведет к созданию великого шедевра, «la grande Créature», лежит через неудачи, непонимание толпы, для которой попытки художника представляются потешными бубенцами (grelots). Более того, главным

¹Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P. 123.

² Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 124.

препятствием на пути создания шедевра является та «пропасть», которая отделяет Идеал, творение, созданное воображением художника, от его воплощения, тусклого подобия Идеала, «morne caricature»:

«Nous userons notre âme en de subtils complots,	«Мы много панцирей пробьем без сострадания,
Et nous démolirons mainte lourde armature,	Как заговорщики коварные хитря
Avant de contempler la grande Créature	И адским пламенем желания горя –
Dont l'infernal désir nous remplit de sanglots!» ¹	Пока предстанешь ты, великое созданье!»

(Перевод Эллиса)²

Главным избавлением для художника становится Смерть, которая сравнивается с солнцем, «un soleil nouveau»:

«C'est que la Mort, planant comme un soleil	«Пусть Смерть из мозга их взрастит свои
nouveau,	цветы,
Feras'épanouir les fleurs de leur cerveau!» ³	Как Солнце новое, сверкая с высоты!»

(Перевод Эллиса)⁴

Последние строки сонета можно интерпретировать по-разному. Во-первых, смерть, сравниваемая с солнцем, может служить символом того, что признание к художникам, в основном, приходит после смерти. Во-вторых, цветы, возвращенные из мозга художника, становятся символом неувядаемости, вечности его мыслей и идей, воплощенных в произведениях искусства.

Также в критике Бодлера есть и иное понимание темы творческой личности и толпы, выраженное, в частности, в эссе «Художник современной жизни». В этом эссе рассказывается о художнике Константене Гисе, которого по его же просьбе Бодлер прячет за инициалами г-н Г.. Константен Гис – один

¹Baudelaire Ch. Les fleurs du malet autrespoèmes.– P. 149.

²Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 144.

³Baudelaire Ch. Les fleurs du malet autrespoèmes.– P. 149.

⁴Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 144

из близких друзей Бодлера и художник, которым он безмерно восхищался, становится для критика воплощением творца, героем современности. Если Делакруа в представлении Бодлера прячется от толпы, то Гис ищет ее, и в толпе чувствует себя по-настоящему свободным: «Толпа – его стихия, так же как воздух – стихия птиц, а вода – стихия рыб. Его страсть и призвание в том, чтобы слиться с толпой. Бескорыстно любознательный человек, ненасытный наблюдатель испытывает огромное наслаждение, смешиваясь и сживаясь с людской массой, с ее суетой, движением, летучей изменчивостью и бесконечностью».¹ Даже в желании Гиса оставаться незамеченным, в том числе и как автор картин, проявляется его любовь к толпе и его близость современной жизни: «Наблюдатель - это принц, повсюду сохраняющий инкогнито».² Толпа, которая из-за процесса урбанизации стала неотъемлемым составляющим городского пространства и городской жизни в эпоху Бодлера, представляется ему важным признаком современности. Образ толпы нередко фигурирует и в стихотворениях самого Бодлера («Прохожей», «Семь стариков», «Средь шума города всегда передо мной...» и др.), и одним из типов лирического субъекта у Бодлера оказывается фланер. Тем не менее Бодлер разграничивает образ путешествующего в толпе художника и образ фланера: «Человек, которого я описал, одаренный живым воображением, одиночка, без усталости странствующий по великой человеческой пустыне, бесспорно, преследует цель более высокую, нежели та, к которой влеком праздный фланер, и более значительную, чем быстротечное удовольствие минутного впечатления. Он ищет нечто, что мы позволим себе назвать духом современности». Таким образом, еще одним важнейшим качеством настоящего художника является способность воплощать дух современности. И если Делакруа как подлинный романтический художник (в понимании Бодлера) обладает такой способностью в силу своего таланта, то

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 290.

² Там же.

облик Константена Гиса дополняется также чертами человека толпы – «героя современной жизни».

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В критических и поэтических произведениях Бодлера художник как воплощение творческой личности сближается с фигурой поэта (и в этом также проявляется взаимодействие живописи и поэзии) и при этом приобретает черты героя. С одной стороны, он близок к романтическому герою такими качествами, как ярко выраженный индивидуализм, противоречивость натуры, исключительность личности (выражающаяся, в первую очередь, в гениальности), непонимание толпой. С другой стороны, это и денди, герой современности, наблюдатель, способный запечатлевать «вечное в преходящем» – обозначать главные аспекты современной эпохи.

ГЛАВА 3. ЭКФРАСИС В ТВОРЧЕСТВЕ Ш. БОДЛЕРА

3.1. Экфрасис в поэзии Ш. Бодлера

Одно из основных направлений в исследовании взаимодействия живописи и литературы связано с изучением экфрасиса – словесного описания произведений изобразительного искусства. Это понятие, вышедшее из арсенала греко-римской риторики, было введено в научный обиход О.М. Фрейденберг, которая понимала под экфрасисом, или экфразой, «изображение изображения», «описание произведения пластического искусства с точки зрения того, что на нем и как изображено».¹ В дальнейшем значение этого термина расширилось, он приобретал новые смыслы, но несмотря на большой пласт исследовательской литературы, не получил однозначного и точного определения. Экфрасис понимают как риторическую фигуру (С.Н. Зенкин), как нарратив (В.А. Миловидов), как жанр (Л.М. Геллер), как тип текста (Н.В. Брагинская), как художественно-мировоззренческую модель (Е.В. Яценко). Существуют разнообразные классификации экфрасиса, развернутое описание которых представлено в работе Е.В. Яценко.² Выделяются экфрасисы по предмету изображения (прямой и косвенный), по объему описанного в отдельном произведении и творчестве автора (полный, свернутый, нулевой), по наличию или отсутствию в художественной культуре описанного изображения (миметический и немиметический), по авторской принадлежности (монологический и диалогический), по способу подачи (цельный и дискретный) и др.

При описании экфрасисов у Бодлера мы будем придерживаться классификации Е.В. Яценко и понимать экфрасис как художественно-мировоззренческую модель, «модель соединения живописи и литературы,

¹Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: «Восточная литература» РАН, 1998. – С. 141.

² Яценко Е.М. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. №11. –С. 47-57.

которая является источником порождения новых смыслов – некоего смыслового взрыва». ¹ При этом в состав экфрасиса входят не только развернутые описания, но и сам принцип цитации живописных полотен на уровне образов и мотивов. Хотя в широком понимании к экфрасису относятся также словесные изображения произведений архитектуры и скульптуры, в данном исследовании мы будем рассматривать только примеры переводов живописного языка в литературный текст.

Использование экфрасиса в поэзии имеет долгую традицию, берущую начало еще у Гомера (описание щита Ахилла в «Илиаде»). В XIX веке экфрасис был распространен в творчестве романтиков, и обращение к нему связано, в первую очередь, с идеей о синтезе искусств. Самым ярким примером экфрасиса у английских романтиков может служить «Ода греческой вазе» Дж. Китса, где детально описывается керамическое изделие. Во французской литературе того времени поэтические экфрасисы представлены в творчестве Виктора Гюго, особенно в сборнике «Восточные мотивы» («Les Orientales», 1829). Большое распространение экфрастическая поэзия получила у представителей Парнасской школы – направления во французской поэзии середины XIX века, которое отличало следование принципу «искусства ради искусства», а также внимание к поэтической форме. Парнасцы оказали влияние на Бодлера; так, М. Рубинс отмечает, что «внешне-изобразительная сторона стихов Бодлера сформировалась во многом под влиянием парнасской поэзии»². Теофиль Готье – лидер парнасцев – был дружен с Бодлером, и именно ему последний посвятил сборник «Цветы зла». В сборнике «Эмали и камеи» Готье также множество экфрасисов. По замечанию Г. К. Косикова, исходный прием Готье в поэзии – «передача словом уже готового изображения, перевод той ил иной темы с языка

¹ Яценко Е.М. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. №11. – С. 47-57.

²Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. – С. 53.

живописных или пластических искусств на язык словесный – на язык литературы, поэзии».¹

Мысль о целесообразности описания живописной картины с помощью средств поэзии сам Бодлер высказывает еще в предисловии к «Салону 1846 года: «...лучшим анализом картины был бы сонет или элегия. Однако критика такого рода предназначена для сборников поэзии и для поэтически настроенных читателей».²

Воплотив эту идею в собственном поэтическом сборнике, Бодлер не остается в рамках лишь критического анализа произведений искусства. Экфрасисы, представленные в «Цветах зла», выходят за рамки этой цели и не только отражают аналитическое описание картины, но и воплощают в себе различные эстетические принципы поэта.

К экфрасису, отсылающему не столько к существующим живописным работам, а к образам художников, можно отнести и стихотворение «Маяки» («Les phares»), в котором Бодлер отдает дань творцам прошлого и строит посвящение каждому из них на создании изображения из различных ассоциаций, образов и мотивов, связанных с их жизнью и картинами. В данном случае объектом описания становится не одна картина, но стиль художника, его основные отличающие особенности, преобразованные в сознании Бодлера в определенный комплекс образов. Такие экфрасисы можно назвать нулевыми. Нулевой экфрасис – это словесное изображение живописного произведения с практически отсутствующей описательностью, когда картина лишь называется или подразумевается. По замечанию Е.В. Яценко, такой экфрасис «лишь указывает на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям».³ Важно именно присутствие этих изобразительных смыслов в тексте.

¹Косиков Г.К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камей» // Готье Т. Эмали камей. – М.: «Радуга», 1989. – С. 14.

²Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 64.

³Яценко Е.М. «Любите живопись, поэты». Экфрасис как художественно мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. №352 с.1. – С. 41-78.

Однако в некоторых строфах присутствуют описания, которые относятся не к обобщенному образу художника, а связаны с определенными картинами, являются прямыми отсылкам к ним. Например, в строфе, посвященной творчеству Гойи:

«Goya, — cauchemar plein de choses inconnues,
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues
Pour tenter les Démons ajustant bien leurs bas»¹

«На гнусном шабаше то люди или духи
Варят исторгнутых из матери детей?
Твой, Гойа, тот кошмар, — те с зеркалом
старухи,
Те сборы девочек нагих на бал чертей!..»

(Перевод Вяч. Иванова)²

Это описание отсылает читателя к серии фресок Гойи «Мрачные картины», среди них ассоциативно вспоминается «Шабаш ведьм» («De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats»), а также не принадлежащая к этой серии картина «Старухи» ("de vieilles au miroir»). Подобное краткое упоминание лишь деталей картин можно отнести к свернутому экфрасису. Также такое описание можно определить как психологический экфрасис, так как личное впечатление интерпретатора доминирует в нем над объективным изображением; описательность как таковая практически отсутствует и служит не узнаванию конкретной картины или картин, а созданию общего впечатления о творчестве художника.

Также свернутыми экфрасисами являются два из трех стихотворений из раздела «Надписи» («Épigraphes») из сборника «Обломки» («Les Épaves»). Все они относятся к одноименному малому лирическому жанру – надписи, который ведет происхождение от греческой эпиграммы. Поскольку этот словесный жанр находится в тесных пространственно-временных отношениях с описываемым

¹Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P. 42.

²Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 50.

изображаемым предметом, экфрастичность надписи выделяется исследователями в качестве имманентного свойства этого жанра.

Так, в короткой надписи к картине Эдуарда Мане «Lola de Valence» («Лола из Валенсии») описывается эстетическое впечатление поэта от полотна и акцентируется его цветовая гамма: соединение розового и черного цветов:

«Entre tant de beautés que partout on peut
voir,
Je comprends bien, amis, que le désir balance ;
Mais on voit scintiller en Lola de Valence
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir».¹

«Меж рассыпанных в мире привычных красот
Всякий выбор, мой друг, представляется
спорным.
Но Лолá - драгоценность, где розовый с черным
В неожиданной прелести нам предстает».

(Перевод В. Леви́ка)²

Такой экфрасис можно также назвать психологическим, поскольку описание субъективного впечатления от картины в данном четверостишии преобладает над описанием самой картины, которое заключается только в упоминании названия работы и основных цветов. По своей функции эта надпись близка к маргиналии – небольшой записи на полях книг, комментирующей что-либо или отражающей мысли и чувства автора.

В надписи «Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier» («К портрету Оноре Домье») изображение художника является поводом для того чтобы выразить восхищение им и познакомить зрителя (к которому Бодлер непосредственно обращается) с его талантом.

«Celui dont nous t'offrons l'image,
Et dont l'art, subtil entre tous,

«Художник мудрый пред тобой,
Сатир пронзительных создатель.

¹Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P. 181.

²Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 175

Nous enseigne à rire de nous,
Celui-là, lecteur, est un sage»¹

Он учит каждого, читатель,
Смеяться над самим собой».

(Перевод В. Левика)²

Бодлер восхищался Домье еще в статье «О некоторых французских карикатуристах»: «Домье поднялся до больших высот, сделал карикатуру жанром серьезного искусства, он великий карикатурист». ³ Данное стихотворение можно рассматривать как литературный портрет художника, выполненный в форме поэтической надписи и наделенный чертами психологического и толковательного экфрасиса.

Еще одно стихотворение из раздела «Надписи» относится к полному экфрасису – это сонет «Sur "Le Tasse en prison" d'Eugène Delacroix» («На картину “Тассо в темнице” Эжена Делакруа»). Картина и сонет посвящены судьбе поэта XVI века Торквато Тассо и его периоду жизни в больнице Святой Анны, где он содержался как сумасшедший. Экфрасис в данном сонете представляет собой не только описание картины, но также и эмоциональное и субъективное восприятие автором и самого полотна, и трагической судьбы итальянского поэта. При этом «не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности или предстает как наглядная иллюстрация какого-либо вполне "словесного" смысла».⁴ Бодлер акцентирует внимание на отображении внутреннего состояния Тассо через его внешний облик, который он описывает достаточно точно:

¹Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P. 180.

²Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 175

³Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 165.

⁴Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.

«Le poète au cachot, débraillé, maladif
Roulant un manuscrit sous son pied
convulsif,
Mesure d'un regard que la terreur enflamme
L'escalier de vertige où s'abîme son âme»

«Поэт в тюрьме, больной, небритый,
изможденный,
Топча ногой листки поэмы нерожденной,
Следит в отчаянье, как в бездну, вся дрожа,
По страшной лестнице скользит его душа».

(Перевод В. Левика)

Для Бодлера, продолжавшего в поэзии романтическую традицию, так же, как и для романтиков, экфрасис – это «не столько описание самого произведения искусства, сколько повод к размышлениям на волнующую их тему».¹ Картина Делакруа становится не предметом критического анализа, а поводом для размышлений о судьбе гения, и образ одинокого поэта превращается в символ судьбы художника. Эта тема, так же, как и тема противостояния поэта и толпы, являлась одной из важнейших в творчестве Бодлера. Свое отражение она находит во втором катрене сонета:

«Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;
Le Doute l'environne et la Peur ridicule
Hideuse et multiforme, autour de lui
circule».²

«Кругом дразнящие, хохочущие лица,
В сознание дикое, нелепое роится,
Сверлит Сомненье мозг, и беспричинный Страх,
Уродлив, многолик, его гнетет впотьмах».

(Перевод В. Левика)³

Это противостояние пространственно изображено и на картине: Тассо отделен решеткой от глумящихся над ним людей. Помимо этого, картина Делакруа служит своеобразной аллюзией: Тассо, по мнению поэта, – это воплощение Души, запертой, как в тюрьме, в стенах Реальности. Этот смысл раскрывается в заключительном кульминационном терцете сонета. Обреченность положения поэта создается и с помощью звукописи – аллитерации в первой и последней строке терцета звука «г», который

¹Рогова А.Г. Злой гений и его портрет: Образ Наполеона Бонапарта, созданный Б.Р. Хейдоном и У. Вордсвортом // Экфрасические жанры в классической и современной литературе: монография. Пермь, 2014. С. 14

²Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P. 149.

³Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 170

традиционно ассоциируется с агрессивностью, тревогой и опасностью, связан со значением шума, грохота и приближающегося несчастья:

«Cerêveurquel'horreurdesonlogisréveille,	«Чей потрясенный ум безумью отдается, -
Voilà bientonemblème,	Вот образ той Души, что в мрак погружена
Âmeauxsongesobscurs,	И в четырех стенах Действительности
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!» ¹	бьется».

(Перевод В. Левика)²

Таким образом, Бодлер переходит от чисто предметного отображения картины к метафизическому. Тассо представлен в его сонете в трех планах: как персонаж картины Делакруа, как воплощение «художника» в качестве собирательного образа и романтического героя, как воплощение томящейся Души.

Экфрасисы Бодлера можно также разделить на миметические и немиметические. Миметические экфрасисы отсылают читателя к конкретному произведению искусства; эта отсылка обычно отражена уже на уровне названия. Экфрасисами такого типа являются уже упомянутые стихотворения из раздела «Надписи» и «Маяки», которые отсылают не к конкретным произведениям, но к конкретным художникам.

В сборнике «Цветы зла» отдельного внимания заслуживает стихотворение «Un voyage à Cythère» («Путешествие на остров Цитеру»). Цитера (или Кифера) – остров, который в европейской традиции был местом культового поклонения богине Афродите (от названия острова происходит один из эпитетов Афродиты – Киферийская). Само слово «Цитера» было аллегорией любви. На эту тему написана известная картина французского живописца Антуана Ватто «Паломничество на остров Киферу» (Le Pèlerinage à l'île de Cythère, 1717). С этой картиной Бодлер был, безусловно, знаком,

¹Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P. 182.

²Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 170.

поскольку восхищался творчеством Ватто; последний представлен как один из «маяков» искусства в стихотворении «Les phares»:

«Watteau, ce carnaval où bien des coeurs illustres, Comme des papillons, errent en flamboyant, Décors frais et légers éclairés par des lustres Qui versent la folie à ce bal tournoyant» ¹	«Ватто! О карнавал, где много знаменитых Сердец, как бабочки, порхают и горят, Где блещет шумный вихрь безумий, с люстр излитых, И где орнаментов расцвел нарядный ряд!» (Перевод Эллиса) ²
---	---

Картина Ватто написана в жанре живописной пасторали, в ней представлена тема ухода в страну грез (любви); природа и человек находятся в гармонии, природа отображает внутреннее состояние персонажей; на уровне техники – размытые краски и приглушенные цвета.

В стихотворении Бодлера явно имеется отсылка к картине, однако Бодлер переворачивает, перекодирует это изображение. Первые строки стихотворения соответствуют по теме, по атмосфере и интонациям образу благоухающего острова, представленного на картине Ватто:

«Mon coeur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux Et planait librement à l'entour des cordages ; Le navire roulait sous un ciel sans nuages, Comme un ange enivré d'un soleil radieux» ³	«Как птица, радостно порхая вкруг снастей, Мой дух стремился вдаль, надеждой окрыленный, И улетал корабль, как ангел, опьяненный Лазурью ясною и золотом лучей». (Перевод Эллиса) ⁴
---	---

Корабль представлен и на картине, в левой ее части, однако если Бодлер описывает прибытие корабля на остров (и его приближение), то в случае Ватто появляется неясность, отплытие это или прибытие. Тем не менее,

¹Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P. 42.

²Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 170.

³Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P. 149

⁴Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 136.

происходит разворот фокуса: если на картину зритель смотрит как бы из глубины острова, то лирический субъект Бодлера наблюдает его с моря, то есть с противоположной стороны. Это изменение фокуса соотносится со смысловым изменением описания. Сначала красочное изображение острова совпадает с тем, что представлено на картине (упоминание роз также может служить отсылкой к Ватто, поскольку белыми розами украшена герма Афродиты в правой части полотна):

«Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs
écloses,
Vénérée à jamais par toute nation,
Où les soupirs des coeurs en adoration
Roulent comme l'encens sur un jardin de roses»¹

«Где лес зеленых мирт своих благоуханья
Сливает с запахом священных белых роз,
Где дымкой ладана восходят волны грез,
Признания любви и вздохи обожанья»

(Перевод Эллиса)²

Но далее следует резкий смысловой переход: образ любовного рая сменяется картиной пустынного мрачного острова:

«- Cythère n'était plus qu'un terrain des plus
maigres,
Un désert rocailleux troublé par des cris
aîgres.
J'entrevois pourtant un objet singulier!»³

«- Цитера - груда скал, утес бесплодный,
мглистый.
Где только слышатся пронзительные свисты,
Где ужас узрел я, исполненный тоски!»

(Перевод Эллиса)⁴

«Двоемирие», проникнутое привычным для Бодлера сплином и ощущением безысходности, отражает невозможность воплощения в реальности этого любовного идеала, его раздвоенность. Такая интерпретация Бодлером данного сюжета связана с развенчанием рокайльного мифа, представленного на картине. С.Н. Скоринов связывает эту картину Ватто с

¹Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P. 138.

²Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 136.

³Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P. 138.

⁴Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 170.

символом своеобразного мировидения действительности, ее поэтической идеализацией, мифоутопией, отражающей эстетику рококо.¹

По замечанию Т.В. Соколовой, у Бодлера, как и у романтиков, практически всегда «путешествие – метафора интеллектуального странствия, поиска ответа на вопросы, не дающие покоя».² В данном случае это вопрос о сущности любви, любовной иллюзии, отношении к которой у поэта однозначное. В стихотворении Бодлера любовь, как она выражена на картине Ватто, представляет собой мираж, который видит путешественник издалека, но стоит ему подплыть ближе к острову, оказывается, что это безлюдное место, сулящее смерть. Более того, в повешенном, которого лирический субъект видит на острове, он узнает самого себя, и сам остров предстает перевернутой аллегорией любви как смертоносной силы.

Поскольку в тексте стихотворения не присутствует прямой отсылки к картине, и она лишь подразумевается, то данный тип экфрасиса можно рассматривать как неатрибутированный миметический экфрасис. По классификации Е.В. Яценко это такой тип экфрасиса, который «не содержит открытого указания на автора или название произведения. Такой имплицитный экфрасис задает определенную рецептивную установку. Сначала в сознании воспринимающего выстраиваются “изобразительные” характеристики образа, затем, посредством работы культурной памяти, происходит поиск его художественно-исторических аналогий, в результате чего возникает понятийная расшифровка образа»³. При этом необходимо отметить, что экфрасис – это не абсолютное калькирование и перенесение сюжета живописного полотна. Он имеет интерпретативную природу и выполняет различные функции, в данном случае обрastaет новыми противоположными смыслами.

¹Скоринов С.Н. Рокайльный миф, или Путешествие на «Остров Киферу» // Скоринов С.Н. Миф и мифотворчество в западноевропейской художественной культуре XVII–XVIII веков. – Хабаровск; Комсомольск-на-Амуре, 1998. – С. 58–65.

²Соколова Т. В. Грани творческой жизни. Очерки о Шарле Бодлере. – СПб.: Петрополис, 2015. С. 86

³Яценко Е.М. «Любите живопись, поэты». Экфрасис как художественно мировоззренческая модель //Вопросы философии. 2011. №352 с.1. –С. 41-78.

К этому же типу относится стихотворение «Les bijoux» («Украшения»), изъятое из сборника при первой публикации. Оно описывает обнаженную наложницу, в образе которой можно узнать устойчивый для бодлеровской поэзии мотив женщины-искусительницы, женщины-змеи. Образ лежащей на диване обнаженной девушки, на которой надеты только украшения («et du haut du divan elle souriait d'aise»), вызывает в памяти картину Жана Огюста Энгра «Большая одалиска» (1819); к этой же теме обращался Эжен Делакруа в картине «Лежащая одалиска, или Женщина с попугаем» (1827). Творчеством обоих авторов Бодлер плотно интересовался, посвятил им главы в работе о всемирной выставке 1855 года и возможно почерпнул для этого стихотворения образы, присутствующие на полотнах этих художников. Но если в картине Энгра одалиска является воплощением классицистических представлений о красоте и ее эротизм лишен откровенности, то одалиска в стихотворении Бодлера, в первую очередь, – соблазнительница, сочетающая в себе черты невинности и похоти («la candeur unie à la lubricité»).

Другое стихотворение, которое можно рассматривать как экфрасис – «Мученица» («Une Martyre») с подзаголовком *Рисунок неизвестного мастера* (Dessin d'un maître inconnu). В нем, судя по подзаголовку, описывается картина, однако существующая не в реальности, а в поэтическом воображении. Этот экфрасис является полностью немиметическим и при этом полным. На картине изображена женщина, лежащая в своей комнате на кровати среди шелков, безделушек и флаконов, а рядом на столике находится ее отрубленная голова. Описание убитой женщины может напоминать описание картины так, как ее видит зритель. В стихотворении происходит постепенное сужение пространства: сначала полотно представлено целиком, затем видны более мелкие объекты и потом «при более близком рассмотрении» оказываются заметны мелкие детали. Последовательно описываются интерьер комнаты, труп девушки на постели, голова рядом на столике, затем детали: «un basrosâtre, orné de coins d'or», «la jarretière». При этом такое изображение сравнивается с портретом; так

же, как и на портрете, неизвестный художник отразил внутреннюю сущность изображаемого человека, хотя и представленную в ужасном виде:

«Le singulier aspect de cette solitude
Et d'un grand portrait langoureux,
Aux yeux provocateurs comme son
attitude,
Révèle un amour ténébreux,
Une coupable joie et des fêtes étranges
Pleines de baisers infernaux,
Dont se réjouissait l'essaim des mauvais
anges
Nageant dans les plis des rideaux».¹

«Здесь, в одиночестве ее необычайном,
В портрете - как она сама
Влекущем прелестью и сладострастьем тайным,
Сводящем чувственность с ума, -
Все празднества греха, от преступлений сладких,
До ласк, убийственных, как яд,
Все то, за чем в ночи, таясь в портьерных складках,
С восторгом демоны следят».

(Перевод В. Левики)²

Само название картины наделено религиозными смыслами. Отсеченная голова в христианской традиции является одним из атрибутов мученичества (атрибут св. Альбана, св. Дионсия, Парижского мученика, казненного на Монмартре, и других святых мучеников). С этой точки зрения в стихотворении (и несуществующей картине) присутствуют религиозные мотивы, происходит их соединение с материальным миром, с телесностью. С другой стороны, образ убитой женщины без головы может быть вписан в ряд женских персонажей, связанных с образом отрубленной головы: Юдифи, Томирис, Саломеи и других. Большинство из них широко представлены в искусстве, в том числе и в живописи (Тициан «Саломея с головой Иоанна», Караваджо «Саломея с головой Иоанна Крестителя», Рубенс «Пир у царя Ирода», Боттичелли «Обнаружение тела Олоферна»). Но в данном случае происходит перекодировка смыслов, и женщина из воительницы / защитницы / палача превращается в жертву мужской агрессии или страсти.

¹Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P. 44.

²Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 132.

Другой тип немиметического экфрасиса представлен в стихотворении «Рамка» («Le cadre»). Его можно отнести также к нулевому экфрасису по классификации М. Нике, который относит к такому экфрасису в том числе сравнения.¹ В нем еще более резок отход от традиционного экфрастического описания, так как изображения картины как таковой не представлено, а произведение искусства заменяет собой женский образ. Данный экфрасис является результатом метафорического сравнения женщины и живописного изображения, и это сравнение актуализируется благодаря картинному элементу – рамке и лексическому полю живописи (le cadre, la peinture, un pinceau). Важность этого элемента подтверждается самим заглавием стихотворения. Металлический и золотой блеск кресел, украшений, которыми очерчен женский силуэт, сливается в сознании лирического субъекта с рамочной позолотой. Благодаря этому сам образ утрачивает естественные черты и становится частью рукотворного искусственного мира. Противопоставление этого мира миру естественному, природному осуществляется и на лексическом уровне в рифме «peinture/ nature».

«Comme un beau cadre ajoute à la peinture,	«Как рамка лучшую картину облекает
Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,	Необъяснимою, волшебной красотой
Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté	И, отделив ее таинственной чертой
En l'isolant de l'immense nature,	От всей Природы, к ней внимание привлекает
Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,	Так с красотой ее изысканной слиты
S'adaptaient juste à sa rare beauté ;	Металл и блеск огней и кресел позолота:
Rien n'offusquait sa parfaite clarté,	К ее сиянию все спешит прибавить что-то,
Et tout semblait lui servir de bordure» ²	Все служит рамкою волшебной красоты» ³

Благодаря этому объединяются две смежные темы: женщина как воплощение красоты и красота как воплощение искусства. Прекрасное, будь

¹ Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 123-134

² Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes. – P. 65.

³ Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – С. 71.

то картина или женщина, окаймляется, ограждается от действительности незримой (или зримой) рамкой, которая с одной стороны отделяет этот объект от всех прочих, а с другой стороны подчеркивает его красоту и является его продолжением (так же, как рамка является не только границей картины, но и ее продолжением). Противопоставление искусства (мира искусственного) и действительности (мира естественного) было ключевым для романтиков, однако Бодлер реализует эту тему по-другому. Романтический культ природы не вызывает у него сочувствия, а внимания и восхищения оказывается достоин искусственный мир, в сферу которого входит и женская красота. По замечанию Т. В. Соколовой, «Бодлер далек и от наивного поклонения естественному миру, и от пантеистической идеи одухотворенности природы. Ему ближе представление о бездуховной и равнодушной к человеку природе».¹

Таким образом, в поэтическом творчестве Бодлера представлены разные типы экфрасисов. Одни из них (из цикла «Надписи») напрямую указывают на объект описания и являются миметическими. Их функции различны: анализ личности художника через его портрет («К портрету Оноре Домье»), выражение субъективного восприятия и непосредственный комментарий к картине («Lola de Valence»), подробное описание предмета искусства как способ выражения волнующих Бодлера тем («На картину Тассо в темнице»). В сборнике «Цветы зла» поэт отказывается от прямого описания существующих картин, используя лишь разнообразные мотивы и отсылки к ним, трансформированные в поэтическом воображении («Маяки», «Путешествие на остров Цитеру», «Украшения»). В данном случае сама картина отходит на второй план, становясь лишь поводом для размышлений на определенные темы и выражения мировоззренческих установок. Немиметические экфрасисы («Мученица» и «Рамка») используют элементы изобразительного искусства в качестве формы и художественного средства, которые необходимы для более яркой и образной передачи смыслов

¹Соколова Т. В. Грани творческой жизни. Очерки о Шарле Бодлере. – С. 81.

поэтических произведений. Также экфрасисы в поэзии Бодлера можно разделить по объему изображения. Полные развернуто описывают картину и представляют собой экфрасис в его классическом понимании («Мученица», «На картину Тассо в темнице»). Свернутые экфрасисы запечатлевают лишь некоторые важные для поэта детали картин («Путешествие на Цитеру», «Лола из Валенсии», «Украшения», «К портрету Оноре Домье»). Нулевые экфрасисы, могут являться сравнением («Рамка») или используются как образы или мотивы, вдохновившие поэта на написание стихотворений, однако их описание практически отсутствует («Маяки»).

3.2. Экфрасис в художественной критике Ш. Бодлера

Экфрасисы являются важной эстетической составляющей художественной критики Бодлера: они широко представлены и в его «Салонах», и в других обзорных статьях, посвященных выставкам и художникам. Особенности бытования и функционирования экфрасисов в критике продиктованы, в первую очередь, спецификой публицистического жанра и объективными обстоятельствами, требующими от критика давать краткое или развернутое описание анализируемой картины. В «Салонах», которые первоначально представляли собой брошюры с перечнем картин и их описанием, экфрасисы служили для знакомства зрителей с темами картин, поскольку посетители на выставках не успевали увидеть все представленные работы. В «Салоне 1845 года», в котором Бодлер наиболее полно следует за предшествующей традицией этого жанра, основной функцией экфрасиса является описание картины с целью ознакомления с ней читателя. Как замечает В. Токарева, в первом салоне для Бодлера главной задачей явилось «сориентировать зрителя в огромной массе картин, указать ему на ключевые полотна выставки, а также создать вербальными средствами живой образ,

который мог бы помочь читателю, не попавшему на выставку, представить как можно более отчетливо описываемое изображение».¹

Так, в обзорах некоторых картин экфрасис занимает и центральное место, и большую часть текста, становится смысловым ядром критического анализа: «Ришардо написал портрет молодой дамы в черно-зеленом платье, с прической, вычурной, как на альбомной картинке. Что-то в облике этой женщины, степенно прогуливающейся вдоль довольно эффектной высокой стены, напоминает святых Сурбарана. Работа неплоха — в ней есть смелость, мысль, свежесть».²

В некоторых случаях экфрасис составляет весь обзор: так, упоминая о картине Альфреда де Кюрзона «Хмель» («Les Houblons»), Бодлер ограничивается лишь описанием ее содержания, не давая подробного анализа: «Это просто-напросто раскинувшийся до горизонта простор — листва и ветви переднего плана служат как бы его обрамлением».³

При этом описания удостоиваются картины, понравившиеся Бодлеру или заинтересовавшие его каким-то своим аспектом. В художественной критике Бодлера не представлены экфрасисы, которые бы сопровождали отрицательную оценку произведения, они являются исключительно признаком проявления благосклонности или интереса автора к картине. Так, в разделе «Салона 1846 года», посвященном художнику Декану, Бодлер кратко обобщает его работы, представленные на выставке, но подробно останавливается на лучшем, по его мнению, рисунке, посвященном Самсону; именно его анализ Бодлер осуществляет при помощи развернутого экфрасиса, снабженного культурологическими отступлениями. В некоторых разделах оппозиция «отрицательная оценка – положительная оценка» явно демонстрирует отсутствие или присутствие экфрасиса. Так, анализируя полотна Робера Флери в «Салоне 1845 года», Бодлер обращается к полотну

¹ Токарева В. Картина В. Оссулье «Источник молодости» в экфрасисах Ш. Бодлера и Т. де Банвиля // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. / под ред. Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 316.

² Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 37.

³ Там же. – С. 44.

«Аутодафе» («Auto-da-fé»), на его взгляд не самому совершенному, но представляющему интерес, и использует краткий экфрасис: «Двух осужденных сжигают на костре, к ним приближается старец с молитвенно сложенными руками». ¹ Следующая картина, не привлекавшая внимания критика, оказывается удостоена упоминания без какого-либо даже краткого описания: «Этюд “Обнаженная” — заурядная вещь, стоящая ниже возможностей автора». ² По этой причине наибольшее количество развернутых экфрасисов посвящены творчеству любимого художника Бодлера — Эжена Делакруа, анализ четырех из семи его картин в первом «Салоне» сопровождается развернутым экфрасисом.

С другой стороны, экфрасисы иллюстрируют теоретические пассажи, собственные размышления критика о картине и становятся наглядным примером анализа картины, доказательством мыслей о технике художника, об эстетическом эффекте, которая производит картина. Иногда для подтверждения мастерства автора Бодлер описывает технику и содержание картины без ее упоминания, в качестве иллюстрации мысли. Так, описание известной, но не представленной на выставке картины может быть доказательством мастерства художника: «...откуда следует, что г-н Коро пишет как великие мастера. Нет нужды далеко ходить за примером — вспомним полотно, выставленное им в прошлом году,— еще более нежное и меланхоличное, чем обычно. Сидящая среди зелени женщина играет на скрипке, яркая солнечная дорожка лежит на втором плане, освещая траву иначе, чем на первом,— замысел был дерзким, но увенчался большой удачей». ³ В некоторых случаях, когда подробное описание картины лишено необходимости, Бодлер все равно использует экфрасис, следуя желанию перенести эстетический опыт в другую плоскость, передать визуальную красоту с помощью словесного ряда и тем самым совершить своеобразный творческий эксперимент. Такую функцию выполняет экфрасис картины

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. — С. 26.

² Там же.

³ Бодлер Ш. Об искусстве. — С.43.

Вильяма Оссулье «Источник вечной молодости» («Fontaine de Jouvence»), в начале которого Бодлер объясняет его использование следующим образом: «Мы не откажем себе в удовольствии описать эту картину, ибо это нам и радостно, и приятно».¹ В этой функции экфрасиса отражается близкая Бодлеру идея «оживления» картины с помощью воображения поэта, процесс совместного создания / пересоздания произведения искусства, расширение его границ путем привнесения новых деталей, размышлений, эстетического опыта. Эту функцию можно назвать поэтической, поскольку экфрасис в данном случае сближается по своему назначению с поэтическим, а сам критик становится творцом (поэтом), который участвует в творческом акте.

При этом Бодлер выступает в «Салонах» как критик-поэт, и его экфрасисы имеют ярко выраженную художественную природу. Это продиктовано самой концепцией «страстной» критики, которой придерживался Бодлер. Особая роль критика, выступающего в качестве посредника между художественным миром произведения и публикой, предполагает и интерпретацию (в данном случае поэтическую интерпретацию) художественных полотен. В экфрасисах Бодлера присутствует описание различной нефактической, художественно переработанной информации, им сопутствуют не только теоретические размышления, но и вплетенные в фигуры экфрасиса исторические, культурные и иные факты, связанные с картиной. Так, обращаясь к картине Декана, посвященной Самсону, Бодлер перемежает описание самого художественного полотна с обращением к мифу: «Самый лучший из рисунков, бесспорно, последний: могучий Самсон, Самсон непобедимый, обречен вращать мельничный жернов — он лишился своих длинных волос, вернее сказать, своей гривы — ему выкололи глаза — от тяжелого труда спина героя сгорбилась, как у вьючного животного, — коварство и предательство обуздали грозную силу, некогда способную попирать законы природы <...> Точно ломовая лошадь, Самсон ходит по кругу; он ступает

¹ Там же. — С. 22.

тяжело, согнувшись, с выражением грубоватого простодушия, напоминая укрощенного льва, покорного, унылого и отупевшего царя лесов, впряженного в телегу с нечистотами или с потрохами для кошек. Стражник, наблюдая за работой Самсона, стоит в тени на первом плане, силуэтом вырисовываясь на стене. Что может быть законченнее, чем эти две фигуры у жернова? Можно ли отыскать более заманчивый сюжет? Пожалуй, не стоило добавлять любопытных, подглядывающих сквозь прутья ворот — композиция и без них была бы прекрасной и убедительной».¹

Бодлер отходит от описания картины, конструируя своеобразную историю Самсона, соединяя общие положения, составляющие облик мифического Самсона с изображением, представленным на полотне Декана. Его образ строится благодаря художественным средствам, например, развернутому сравнению: «как у вьючного животного», «напоминая укрощенного льва, покорного, унылого и отупевшего царя лесов», «точно ломовая лошадь». Сопровождают описание и субъективные оценочные характеристики, призванные создать в сознании читателя наиболее яркий образ мифического героя («могучий Самсон, Самсон непобедимый»). Бодлер придает движение статическому произведению, и картина «оживает» («...Самсон ходит по кругу; он ступает тяжело, согнувшись, с выражением грубоватого простодушия»), что превращает критика в соучастника творческого акта.

Бодлер использует поэтическое воображение, додумывает детали или мотивацию действий персонажей, не останавливаясь на одном варианте: так Джульетта на картине Делакруа: «положила руки на плечи возлюбленного и откинула голову, то ли чтобы вдохнуть воздуха, то ли в гордом и радостном порыве страсти»², а у невольницы с картины Тассера на голове «все еще красуется модная шляпка с улицы Вивьен или из Тампля». ³ В ткань экфрасиса вплетены также и различные сравнительные обороты,

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. — С. 25.

² Бодлер Ш. Об искусстве. — С. 81.

³ Там же. — С. 86.

культурологические отсылки, которые, с одной стороны, относятся к аналитическому уровню обзора картины, с другой стороны – являются непосредственной частью экфрасиса, его логическим продолжением. Так, на картине Альфонса Легро «неуклюже одетый мальчуган, который жметя к стене Божьего храма и застенчиво мнет в руках свою шапку, в силу таинственной ассоциации, понятной для тонких натур, напомнил мне стерновского осла с его миндальным печеньем».¹ На картине Амана Готье «Сестры милосердия» («*Soeurs de charité*») женщины приобретают свойства солдат: «прямые, лишённые привлекательности фигуры этих женщин, покорных дисциплине, словно солдаты».²

Для экфрасисов Бодлера важна также экспрессивная составляющая, которая может выражаться в использовании риторических вопросительных или восклицательных предложений. В этом случае экфрасис из толковательного окончательно превращается в психологический, отражающий субъективные впечатления автора и трансформированный в его сознании образ картины. Грань между художественным описанием и экфрасисом стирается. Так, про картину Делакруа Бодлер пишет: «Что за небо, что за море! Все здесь еще бурлит и в то же время стихает, как всегда после грандиозного события. Простирающийся за спиной крестоносцев, только что покоренный ими город написан удивительно достоверно. Вспыхивают, развеваясь, флаги; их сияющие складки плещутся в прозрачном воздухе! И, как всегда, возбужденная, тревожная толпа, лес оружия, великолепие одежд, высокий пафос критических минут истории!»³

Экфрасис в форме словесной художественной миниатюры можно наблюдать и в описании одной неназванной картины Декана: «Солнце и свет играли в ту пору большую роль в живописи г-на Декана. Ни один художник не изучал с таким пристальным вниманием эффекты атмосферы. Больше всего его увлекала причудливая и невероятная игра светотени. На одной из

¹Там же. – С. 199.

²Там же. – С. 200

³Бодлер Ш. Об искусстве. – С. 150.

картин г-на Декана солнце буквально сжигает белые стены и меловую почву; все окрашенные предметы обретают живую и одухотворенную прозрачность. Воды кажутся неслыханно глубокими; большие тени перерезают стены домов, ложатся на землю или водную гладь с ленивой и томной негой. И среди этой поразительной природы суется или праздно грезят маленькие человечки — особый мирок во всей своей естественной и комической достоверности».¹

Таким образом, можно выделить следующие функции экфрасисов в художественной критике Бодлера:

- жанрообразующая: описание картины служит для ознакомления читателя с работой, что необходимо в каталогах художественных выставок;
- метапоэтическая: экфрасис играет роль иллюстрации анализа художественного произведения либо теоретических размышлений о живописи;
- поэтическая: использование экфрасиса связано с желанием автора испытать и передать эстетическое удовольствие, полученное от картины, сопряженное со стремлением дать поэтическую трактовку действительности.

Таким образом, экфрасис в критике Бодлера выполняет не только привычные для искусствоведческих статей функции описания картины в контексте ее обзора и анализа; он приближается к поэтическому, художественному экфрасису, превращается из толковательного в психологический, становится актом сотворчества поэта, критика и художника.

¹Там же. — С. 90.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Экфрасисы играют важную роль и в художественной критике, и в поэзии Бодлера. В поэтическом творчестве они служат для раскрытия образов и смыслов и выполняют, соответственно, поэтическую функцию. Они могут отсылать к существующим картинам (миметические) или к картинам, созданным воображением поэта (немиметические). Также экфрасисы могут давать полное описание картины (полные), кратко описывать некоторые детали (свернутые) или лишь указывать на соотнесенность с существующим или несуществующим изображением, выполнять функцию сравнения (нулевые). В художественной критике экфрасисы являются важной жанровой составляющей и служат для анализа картины или какой-либо теоретической информации, но также передают чувства и впечатления поэта-критика от понравившихся ему живописных произведений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Шарль Бодлер является одной из ключевых фигур французского литературного процесса XIX века. Будучи одним из предшественников символизма, он воплотил в своем творчестве многие идеи романтизма, переработав их согласно своему пониманию творчества и творческой миссии поэта. Одна из таких идей – синтез искусств, представление об органичном соединении различных видов искусств в одном произведении как воплощение универсального творческого акта. В своих произведениях (критических и художественных) Бодлер обращался и к музыке, и к скульптуре, однако наибольшее влияние на его творчество и мироощущение оказала живопись. Будучи поклонником и знатоком этого вида искусства, Бодлер дружил со многими художниками, интересовался современными ему направлениями в живописи и черпал вдохновение на выставках и в музеях. Прежде чем прославиться как поэт, Бодлер был одним из самых авторитетных художественных критиков: его перу принадлежат три «Салона» и несколько критических статей об искусстве.

В данной работе мы рассмотрели, какое место занимает живопись в творчестве Бодлера, как и на каких уровнях присутствует этот вид искусства в его произведениях. Для этого была проанализирована художественная критика Бодлера (прежде всего, «Салоны»), основной материал для которой составляют произведения живописи, а также поэтический сборник «Цветы зла», в котором живопись как источник вдохновения представлена на уровне образов художников и в форме экфрасиса. Последовательно были проанализированы 1) особенности художественной критики Бодлера в контексте традиции написания «Салонов»; 2) образ художника, сформированный в поэзии Бодлера; 3) экфрасис как словесное описание живописного произведения на материале художественной критики и поэзии Бодлера.

При выполнении исследования мы пришли к следующим выводам:

1. Деятельность Бодлера как художественного критика протекала на фоне масштабного развития выставочной деятельности во Франции и повсеместного интереса к искусству живописи. Проходящие в Париже периодические выставки – Салоны – привлекали все больше художников и посетителей, активно развивалась художественная критика, в частности отчеты о Салонах, именуемые в печати так же «Салонами». Традиция их написания ведется с XVIII века, а зачинателем этого жанра считается Дени Дидро; к «Салонам» обращались многие писатели, в том числе Стендаль, Э. Золя, Т. Готье. Бодлер, написавший три «Салона», постепенно развивает структуру своих работ, переходя от формы каталога к полноценному очерку и критическому исследованию. В каждом новом «Салоне» он ищет новую форму подачи материала и совмещает приемы различных журналистских жанров. Так, если «Салон 1845 года» представляет собой каталог с перечнем фамилий художников, названий картин и их кратким описанием или анализом, то «Салон 1846 года» включает в себя теоретические главы и является критическим очерком с элементами эссе. Последний «Салон 1859 года» оформлен в форме открытого письма к издателю и совмещает в себе элементы эссе и памфлета.

2. Творческая манера Бодлера в «Салонах» соответствует его концепции «страстной критики»: она базируется на высоком профессионализме, эрудированности и точности суждений, но в то же время приближается к художественному стилю. Анализ Бодлера зачастую метафоричен, наполнен риторическими восклицаниями и вопросами, фикциональными образами и сравнениями. Средства художественной выразительности служат не только лучшему раскрытию авторского замысла, но добавляют занимательности, которая, по мнению Бодлера, является одним из главных свойств хорошей критики. Также Бодлеру свойственны субъективность и пристрастность: личная антипатия или симпатия к тому или иному художнику может служить причиной определенного отношения к его картинам.

3. В художественной критике Бодлера находят отражение различные эстетические категории и идеи, которые в дальнейшем будут развиваться во всем его творчестве, в том числе поэтическом. К таким идеям относится теория соответствий, воплощением которой является знаменитый сонет «Соответствия», но истоки которой можно найти в анализе Бодлером картин Делакруа. Важное место в художественной критике Бодлера занимают теория колорита, концепция воображения, представление о синтезе искусств на примере деятельности различных художников. Все эти концепции, важные для понимания видения Бодлером миссии творческой личности и искусства, разработаны на материале картин живописцев.

4. Бодлер частично наследует развиваемый в эстетике романтизма миф об искусстве как высшей форме духовной деятельности, способной менять мироздание. При этом фигуры поэта и художника как воплощения творческой личности и в поэзии, и в художественной критике нередко сливаются воедино и становятся неразличимы. Появляется фигура «художника-поэта», особенностью которой становится не столько совмещения поэтической деятельности с деятельностью художника, сколько исключительное понимание мира и современной жизни. Примером такого «художника-поэта» является Эжен Делакруа – любимый художник Бодлера. Личность самого Делакруа в художественной критике Бодлера прочитывается в контексте идей о романтическом герое-творце, творческой личности, наделенной особыми свойствами и чертами характера. Среди них – ярко выраженный индивидуализм, прирожденная гениальность (в соединении с трудолюбием и вниманием к форме), внутренняя противоречивость и непонимание окружающими – «толпой» (в первую очередь, публикой и критиками). Также в критике Бодлера появляется образ художника как современного героя, который способен в своих произведениях выражать «дух современности» (примером такого художника является Константен Гис).

5. Экфрасис занимает важное место в художественной критике Бодлера. Чаще всего появление экфрасиса сигнализирует об интересе критика к данной картине и почти исключительно о его положительной оценке. При этом экфрасис в «Салонах» выполняет различные функции, среди которых:

- 1) Метапоэтическая. Традиционная для искусствоведческих статей функция описания картины как иллюстрации ее анализа. В данном случае встречается свернутый и развернутый типы экфрасиса;
- 2) Жанрообразующая. Экфрасисы, служащие для ознакомления с картинами тех читателей, которые не попали на выставку. Подобные экфрасисы являются важной составляющей выставочных каталогов и особенно часты в «Салоне 1845 года», написанном в форме каталога.
- 3) Поэтическая. В таких случаях экфрасисы необходимы для поэтической трактовки сюжетов картин и связаны с желанием автора не просто познакомить читателей с понравившейся ему картиной, но передать эстетическое удовольствие или эстетическое ощущение, полученное от нее, с помощью словесных средств.

При этом, следуя собственному тезису «страстной» и «пристрастной» критики, Бодлер наделяет экфрасисы большой долей субъективности, оформляет их как художественный текст, используя различные средства выразительности: эпитеты, метафоры, сравнения.

6. Экфрасисы играют важную роль и в поэзии Бодлера. В сборнике «Цветы зла» поэт отказывается от прямого описания существующих картин, используя лишь разнообразные мотивы и отсылки к ним, трансформированные в поэтическом воображении. В «Цветах зла» представлены следующие типы экфрасисов:

- нулевой, заключающийся в перечислении названий картин, имен художников («Маяки»), а также упоминании определенных реалий, связанных со сферой живописи («Рамка»); свернутый, связанный с

описанием лишь некоторых деталей картины, и полный – детальное описание произведения изобразительного искусства.

- миметический (берущий за основу реальное произведение искусства) и немиметический (построенный на описании картины, не существующей в реальности). При этом в поэзии Бодлера присутствуют экфрасисы переходного типа, когда описывается существующая картина, но различными способами трансформированная и дополненная новыми деталями. В целом, экфрасис в поэзии Бодлера является художественным средством, необходимым для более яркой и образной передачи смыслов поэтических произведений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres œuvres critiques. – Paris: Garnier fr., 1962. – 957 p.
2. Baudelaire Ch. Les fleurs du mal et autres poèmes.– Paris: Garnier-Flammarion, 1964.– 250 p.
3. Baudelaire Ch. Pour Delacroix. – Bruxelles: Complexe, 1986. – 252 p.
4. Бодлер Ш. Об искусстве. – М.: Искусство, 1986. – 422 с.
5. Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – М.: Высш. шк., 1993. – 511 с.
6. Алташина В. Д. «Художественные салоны» во французской литературе // Литературные модели в историко-теоретической перспективе. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2015. – С. 5–16.
7. Балашов Н. И. Творчество Бодлера // История французской литературы. – Т. II. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – С. 567–582.
8. Баронян Ж. Б. Бодлер. – М.: Молодая гвардия; Палимпсест, 2012. – 222 с.
9. Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Маски времени: эссе о культуре и литературе. – СПб.: Symposium, 2004. – С. 47–234.
10. Беньямин В. Бодлер. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 224 с.
11. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франции, конец XIX– начало XX в. – М.: Наука, 1987. – 319 с.
12. Боров Ю. Б. Эстетика. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
13. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.

14. Буслович Д. С. Библейские, мифологические, исторические и литературные образы в произведениях искусства. – СПб.: Папирус, 1995. – 368 с.
15. Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 638 с.
16. Валери П. Об искусстве. – М: Искусство, 1993. – 507 с.
17. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – 404 с.
18. Верлен П. Шарль Бодлер [Электронный ресурс] // Журнальный зал. Иностранная литература. – 2014. – №10. – URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2014/10/5ver.html> (дата обращения: 22.03.2018).
19. Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. С. 24. – 269 с.
20. Геллер Л. Б. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 5–22.
21. Готье Т. Шарль Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: АСТ, 2001. – С. 7–69.
22. Делакруа Э. Мысли об искусстве. О знаменитых художниках. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960. – 282 с.
23. Делакруа Э. Письма. – СПб.: Азбука, 2001. – 893 с.
24. Дидро Д. Салоны: в 2 т. – М.: Искусство, 1989. – Т. 1. – 270 с.
25. Дмитриева Н. А. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – 316 с.
26. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 407 с.
27. Жюллиан Ф. Э. Делакруа. – М.: Искусство, 1986. – 221 с.
28. Зенкин С. Н. Работы по французской литературе. – Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та, 1999. – 317 с.

29. История зарубежной литературы XIX века / отв. ред. Е. М. Апенко. – М.: Проспект, 2001. – 413 с.
30. Каган М. С. Искусствознание и художественная критика: Избр. статьи. – СПб.: Петрополис, 2001. – 528 с.
31. Калитина Н. Н. Революция 1848 года и французская художественная критика // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. – Вып. 1. – С. 71–91.
32. Калитина Н. Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII–XX веков. – М.: Издательство ЛГУ, 1990. – 280 с.
33. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – М.: Республика, 1999. – 429 с.
34. Косиков Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камей» // Готье Т. Эмали камей. – М.: «Радуга», 1989. – С. 5–28.
35. Косиков Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 5–40.
36. Кудрикова С. Ф. Французская художественная критика конца XIX века: Проблемы и тенденции развития, 1880–1890 гг.: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / С.-Петербургский гос. ун-т. – СПб., 1999. – 23 с.
37. Мальро А. Зеркало Лимба. – М.: Прогресс, 1989. – 515 с.
38. Миловидов В. А. Нарратология экфрасиса [Электронный ресурс] // Narratorium. – 2001. – № 1/2. – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587> (дата обращения 08.05.2018)
39. Мифологические, исторические и литературные сюжеты в произведениях западноевропейской живописи и скульптуры: научно-популярная литература / авт. текста и сост.: Р. И. Русакова, Г. И. Шрамкова. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 206 с.

40. Михайлова И. Н. Искусство и литература Франции с древних времен до XX века. – М: Университет, 2005. – 383 с.
41. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 123-134.
42. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. / под ред. Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 572 с.
43. Нольман М. Л. Шарль Бодлер. Судьба. Эстетика. Стил. – М.: Худож. лит., 1979. – 316 с.
44. Обломиевский Д. Д. Французский символизм. – М.: Наука, 1973. – 303 с.
45. Примочкина Н. Н. Сопоставительный анализ произведений словесного и изобразительного искусства // Методология анализа литературного произведения. – М.: Наука, 1988. – С. 107–132.
46. Раздольская В. И. Искусство Франции второй половины XIX века. – М.: Искусство, 1981. – 319 с.
47. Рейнгардт Л.Я. «Салоны» Дидро // Эстетика Дидро и современность: Сб. статей. – М.: Изобр. Искусство, 1989. С. 156-173.
48. Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Акад. проект, 2003. – 357 с.
49. Скоринов С.Н. Рокайльный миф, или Путешествие на «Остров Киферу» // Скоринов С.Н. Миф и мифотворчество в западноевропейской художественной культуре XVII–XVIII веков. – Хабаровск; Комсомольск-на-Амуре, 1998. – С. 58–65.
50. Смолина М. Г. Теория и история художественной критики. – Красноярск: ИПК СФУ, 2009. – 128 с.
51. Соколов В. С. Периодическая печать Франции. – СПб.: Изд-во С.-Петербург.ун-та, 1996. – 144 с.

52. Соколова Т. В. Грани творческой жизни. Очерки о Шарле Бодлере. – СПб.: Петрополис, 2015. – 285 с.
53. Стендаль. Собрание сочинений в 18 т. Т. 15. Расин и Шекспир. – М.: Голос-Пресс, 2003. – 464 с.
54. Тимашева О. В. Бодлер–критик: автореф. дис, ... канд. филол. наук. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1973. – 23 с.
55. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 180 с.
56. Труайя А. Бодлер. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 262 с.
57. Турчин В. С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII—XIX веков. Франция, Англия, Германия. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 366 с.
58. Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1995. – 358 с.
59. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига: Зинатне, 1988. – 456 с.
60. Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура / отв. ред. И. Е. Данилова. – М.: Сов.художник, 1972. – 205 с.
61. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М.: Восточная литература, 1998. – 800 с.
62. Шарль Пьер Бодлер [Электронный ресурс]. – URL: <http://bodlers.ru/> (дата обращения: 15.03. 2018).
63. Яворская Н. В., Терновец Б. Н. Художественная жизнь Франции второй половины XIX века. – М.: ОГИЗ, 1938. – 137 с.
64. Яковлева Т. Ю. Становление литературно-художественной журналистики Франции XIX века. Художественная критика Шарля Бодлера. [Электронный ресурс] – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v->

euro-lit/yakovleva-stanovlenie-zhurnalistiki/index.htm (дата обращения: 20.03.2018).

65. Яценко Е.М. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. №11. С. 47-57.
66. Amiot A.–M. Les fleurs du Mal. Baudelaire. Un romantisme fondateur de la modernité poétique. – Paris: Ellipses, 2002. – 256 p.
67. Barblan P. Les avatars de l'art et du discours sur l'art: Avatars de l'art et du discours sur l'art: de Poe aux nouvelles avant-gardes: These. – Paris: Lang, 1995. – 264 p.
68. Bersani L. Baudelaire and Freud. – Berkeley etc.: Univ. of Calif. press, cop. 1977. – 154 p.
69. Bouchet A. Baudelaire irrémédiable. – Paris: Deyrolle Éditeur, 1993. – 145 p.
70. Carrier D. High art: Charles Baudelaire: the origins of modernist paint. – University Park: Pennsylvania state univ. press, cop. 1996. – 220 p.
71. Castex P.-G. La critique d'art en France aux XIX-e siècle. Les cours de Sorbonne. Littérature Française. – Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1959. – T.II.– 158 p.
72. Delarue C. L'enfant idiot: Honte et revolte chez Charles Baudelaire. – Paris : Belfond, 1997. – 275 p.
73. Dictionnaire de la peinture française: La peinture en France du Moyen Âge à nos jours. – Paris: Larousse, Cop.1989. – 520 p.
74. Diderot D. Essais sur la peinture: Salons de 1759, 1761, 1763. – Paris: Hermann, 1984. – 292 p.
75. Du Camp M. Le salon de 1857: Peinture: Sculpture. – Paris: Libr. nouvelle, 1857. – 187 p.
76. Escholier R. La peinture française : XIX-siècle. – Paris : Floury, 1941-1943. 2 т.

77. Eideldinger M. Le soleil de la poesie: Gautier. Baudelaire. Rimbaud. – Neuchatel: Baconniere, 1991. – 257 S.
78. Emmanuel P. Baudelaire: [Étude critique]. – Bruges : De Brouwer, 1967. – 153 p.
79. Ferran A. L'esthétique de Baudelaire. – Paris: Hachette, 1933. – 734 p.
80. Fosca F. De Diderot à Valéry. Les Écrivains et les Arts visuels. Paris: Éditions Albin Michel, 1960. – 296 p.
81. Hautecoeur L. Littérature et peinture en France du XVII au XX siècle. – Paris: Librairie Armand Colin, 1963. – 359 p.
82. Gay P. Modernism: the lure of heresy from Baudelaire to Beckett and beyond. – London: Vintage Books, 2009. – 610 p.
83. Guillermin J.-P. L'emprise de traditions critiques dans les Salons de Charles Baudelaire, L'Année Baudelaire №3, Baudelaire et quelques artistes : affinités et résistances, 1997. P. 67-82.
84. Jullian R. Le mouvement des arts, du romantisme au symbolisme: Arts, visuels, musique. – Paris: Michel, 1979. – 589 p.
85. Kopp R., Pichois C. Les années Baudelaire. – Neuchâtel: «La Baconnière», 1969. – 206 p.
86. L'Œil de Baudelaire. P. : Musée de la vie romantique, 2017. 192 p.
87. Poulet G. Qui était Baudelaire?. – Genève: Skira, 1969. – 189 p.
88. Sartre J.P. Baudelaire. – Paris : Gallimard, 1996. – 185 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение. Произведения живописи, нашедшие отражение в творчестве Ш. Бодлера

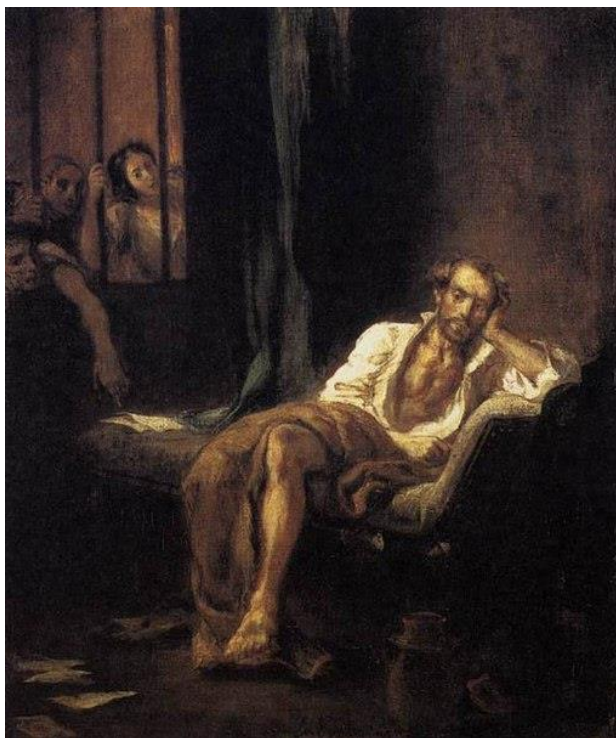


Рис.1. Э. Делакруа «Тассо в темнице»
(«Le Tasse en prison»)

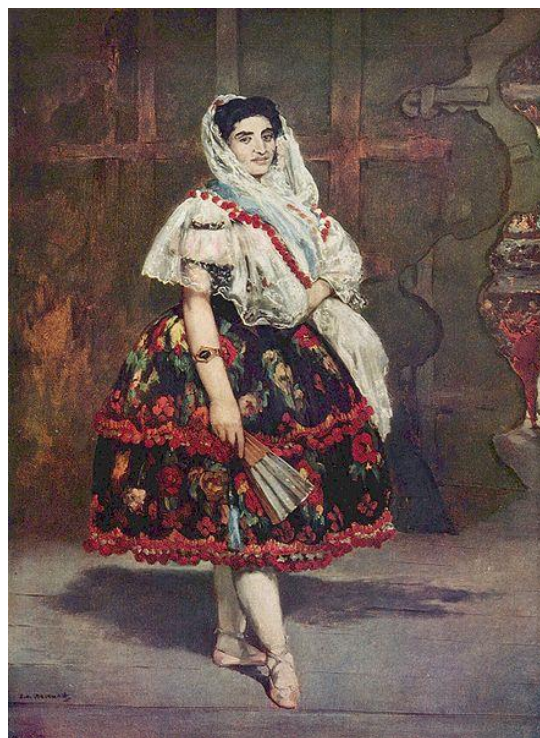


Рис. 2. Э. Мане «Лола из Валенсии»
(«Lola de Valence»)



Рис. 3. А. Ватто «Паломничество на остров Киферу» («Le Pèlerinage à l'île de Cythère»)

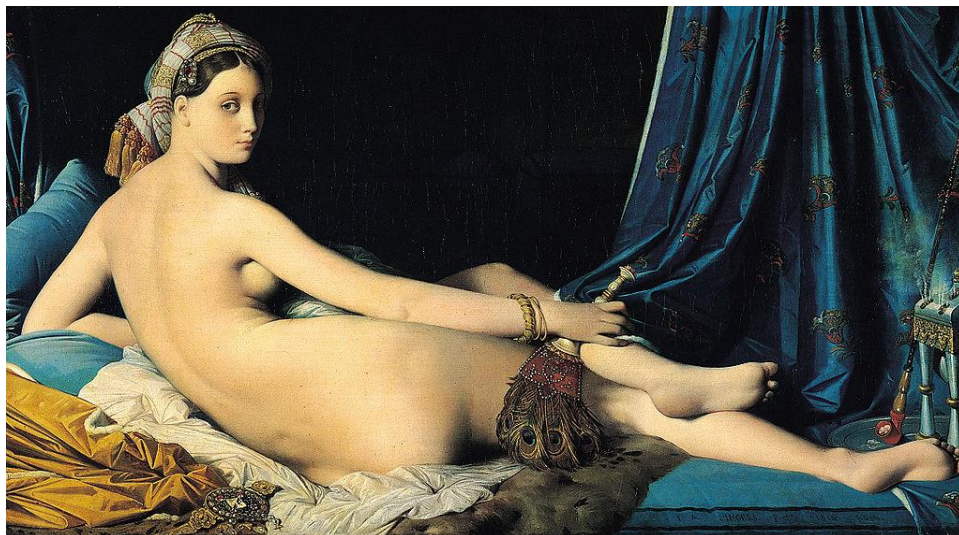


Рис. 4. Ж. Энгр «Большая одалиска» («La grande odalisque»)



Рис. 5. Э. Делакруа «Прощание Ромео и Джульетты» («Les Adieux de Roméo et Juliette»)

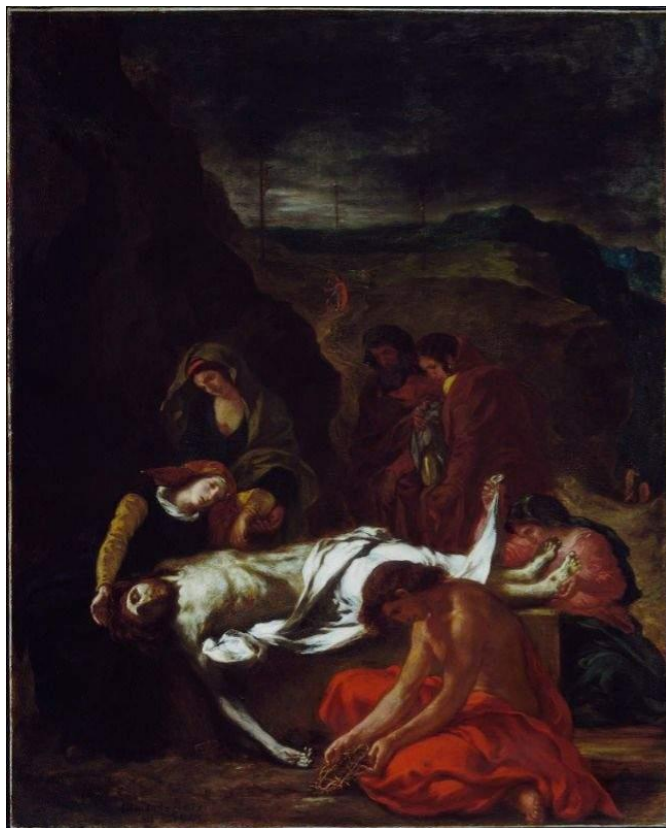


Рис. 6. Э. Делакруа «Положение во гроб» («La mise au tombeau du Christ»)



Рис. 7. Э. Делакруа «Лежащая одалиска, или Женщина с попугаем» («Femme caressant un perroquet»)



Рис. 8. Э. Делакруа «Взятие крестоносцами Константинополя» («Entrée des Croisés à Constantinople»)



Рис. 9. Э. Делакруа «Ладья Данте» («La Barque de Dante»)